



HELSINGIN YLIOPISTO
HELSINGFORS UNIVERSITET
UNIVERSITY OF HELSINKI

NORDICA / SUOMALAIS-UGRILAINEN JA POHJOISMAINEN OSASTO / RUOTSIN KÄÄNTÄMINEN
NORDICA / FINSKUGRISKA OCH NORDISKA AVDELNINGEN/SVENSK ÖVERSÄTTNING
NORDICA / DEPARTMENT OF FINNISH, FINNO-UGRIAN AND SCANDINAVIAN STUDIES/
SWEDISH TRANSLATION STUDIES

border
periphery
periphérein
periferia *raja*
periferi *περιφέρεια*
keskus
center
MARGINALIA
gräns *marginalis*
marginal
margin

RITVA HARTAMA-HEINONEN & PIRJO KUKKONEN (EDS.)

Marginalia

ACTA TRANSLATOLOGICA HELSINGIENSIA (ATH)

is an international series and a multilingual scientific journal with full-length refereed articles published by Swedish Translation Studies at Nordica, Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, University of Helsinki. The goal of this publication is to promote interdisciplinary theoretical, empirical, and applied research on questions related to the professional fields of translating and interpreting as well as Translation and Interpreting Studies. The series is primarily an open access electronic publication.

EDITORIAL BOARD

Professor Lothar ČERNÝ, University of Technology, Arts and Sciences, Cologne (Köln), Germany

Professor Peeter TOROP, University of Tartu, Estonia

Professor Cecilia WADENSJÖ, University of Stockholm, Sweden

Professor Ebba WITT-BRATTSTRÖM, University of Helsinki, Finland

Professor Jan-Ola ÖSTMAN, University of Helsinki, Finland

Volume 1: *Kiasm* (2010; <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/17463>)

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.)

Volume 2: *Inter* (2013; <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/42361>)

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.)

Volume 3: *Pax* (2015; <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/135533>)

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.)

Volume 4: *Marginalia* (2020; <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/177043>)

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.)

Volume 5: Manuela Tallberg-Nygård, *Semiosfärerna över Helsingfors: Kjell Westös romankvartett i intrakulturell och interkulturell översättning* (2017; <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/229336>)

Acta Translatologica Helsingiensia
Volume 4

Marginalia

Edited by

Ritva Hartama-Heinonen and Pirjo Kukkonen

Ruotsin kääntäminen, Nordica
Suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto
Helsingin yliopisto

Svensk översättning, Nordica
Finskugriska och nordiska avdelningen
Helsingfors universitet

Swedish Translation Studies, Nordica
Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies
University of Helsinki

Helsinki – Helsingfors
2020

Acta Translatologica Helsingiensia (ATH)
Vol. 4: *Marginalia*

Published by:
Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies
Nordica, Swedish Translation Studies
P.O. Box 24
FI-00014 University of Helsinki

Cover design: Päivi Talonpoika-Ukkonen
Cover photo: Milky Way and Stars by Unsplash/Andy Holmes

© 2020 Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies,
University of Helsinki, and the authors

ATH (e-publication): <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/17462>

ATH vol. 4 (e-publication): <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/177043>
Helsinki 2020

Printed in Finland by
Unigrafia, Helsinki
2020

ISSN-L 1799-3156
ISSN 1799-3156

CONTENTS

<i>Marginal notes</i>	7
-----------------------	---

I, the translator – the Other, the text

SUSAN PETRILLI

<i>At the margins of speaking of love with Roland Barthes and Mikhail Bakhtin</i>	21
---	----

Beyond marginality

SIRKKU AALTONEN

<i>Non-native accent in intersemiotic theatre translation</i>	61
---	----

JOHAN FRANZON

<i>Raunchy Ropey, Robert, Robertus Hur kan Rosvo-Roope översättas sju gånger utan att lämna Finland?</i>	80
--	----

LAURA LEDEN

<i>Normer och restriktioner i det litterära polysystemets periferi Om utelämnningar i översättningar av klassiska flickböcker</i>	100
---	-----

DAINORA MAUMEVIČIENĖ

<i>From the marginality towards the centre The case of localisation</i>	118
---	-----

IRMA SORVALI

<i>Vem bryr sig om den hamiltonska metoden?</i>	133
---	-----

Reflections

RITVA HARTAMA-HEINONEN

<i>Kenen hinta, minkä hinta ja kuka maksaa? Marginaalisia mietteitä kääntämisestä</i>	149
---	-----

MANUELA TALLBERG-NYGÅRD

<i>Semiosfärerna över Helsingfors Kjell Westös romankvartett i intrakulturell och interkulturell översättning Lectio praecursoria vid Helsingfors universitet den 15 december 2017</i>	166
--	-----

<i>Authors</i>	175
----------------	-----

Marginal notes

The theme of this fourth volume of the multilingual journal and series ACTA TRANSLATOLOGICA HELSINGIENSIA is *marginalia*, ‘marginal notes’, which is ‘reunahuomautuksia’ in Finnish and ‘randanmärkningar’ in Swedish. We therefore encouraged our invited contributors to look beyond the mainstream questions in their respective fields and instead write on topics that are marginal. At first glance, these are topics that are non-essential, yet are worth examining due to the dynamic nature of the periphery.

FUNDAMENTAL IDEAS

Our present theme originates from observations made by Edgar Allan POE (1809–1849) in *Marginalia*, a *collectanea* based on the author’s notes from November 1844 to September 1849. POE provides us with a seminal introduction to the nature of *marginalia* as “purely marginal jottings” in a quotation from the *Democratic Review*, November 1844:

But the purely marginal jottings, done with no eye to the Memorandum Book, have a distinct complexion, and not only a distinct purpose but none at all; this it is which imparts to them a value. They have a rank somewhat above the chance and desultory comments of literary chit-chat – for these latter are not unfrequently “talk for talk’s sake,” hurried out of the mouth; while the *marginalia* are deliberately pencilled, because the mind of the reader wishes to unburthen itself of a *thought*; – however flippant – however silly – however trivial – still a thought indeed, not merely a thing that might have been a thought in time, and under more favorable circumstances. In the *marginalia*, too, we talk only to ourselves; we therefore talk freshly – boldly – originally – with *abandonnement* – without conceit [...]. (*Marginalia* pp. 1–2; emphases in the original)

As a writer, POE is known for his bizarre stories – tales of mystery and imagination – and this quotation draws a parallel between marginal comments and purpose-free writing that conveys inner speech, imbued with originality, freshness, deliberateness, and thought.

We can also approach our theme from another vantage point inspired by Poe. The following extract from the *Southern Literary Messenger*, May 1849, conveys POE’s reflections on imagination as an essential element in all creative activity and therefore in research as well:

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.)

Marginalia

Acta Translatologica Helsingiensia (ATH) Vol 4, 7–17, 2020.
Helsinki: University of Helsinki, Nordica, Swedish Translation Studies.

Thus, the range of Imagination is unlimited. Its materials extend throughout the universe. [...] But, in general, the richness or force of the matters combined; the facility of discovering combinable novelties worth combining; and, especially the absolute “chemical combination” of the completed mass — are the particulars to be regarded in our estimate of Imagination. It is this thorough harmony of an imaginative work which so often causes it to be undervalued by the thoughtless, through the character of *obviousness* which is superinduced. We are apt to find ourselves asking *why* it is that these combinations have never been imagined before. (*Marginalia* p. 156; emphases in the original)

As the readers of the present volume will discover, features that have inspired our contributors in this “so nearly impossible a task, to fancy the known unknown” (*Marginalia* p. 33) involve marginality and imagination as well as centre and periphery and their dialogic polyphony. These features have resulted in novel thematic and methodological combinations.

POE, *Marginalia*, and the universe of translation and translational discourse

All of the articles in this volume have a more or less inherent connection with translating and translations – they contribute to a translational discourse and to the acknowledged field of translation studies and create the universe of translation. Even here, we can see a subtle link to POE, particularly if we remember his prose poem *Eureka* (1848), “an essay on the material and spiritual universe”. To some extent, this is an apt characterisation of the present anthology as well. However we wish to interpret it, the conception of a universe is illustrated concretely in the photo on the cover of this volume: the Milky Way in the foreground, and the infinite, all-embracing cosmos in the background.

The translational link to our microcosmos, as we might put it, also becomes tangible through some of the passages in *Marginalia*, in which POE discusses the essence of creating marginal notes and their later transferral from their place of origin. He describes many features that are characteristic of marginalia, such as they concern matters that are worth remembering (p. 1), and that comprehensibility may suffer when the notes are moved – when the context is transferred from the text. In other words, they are translated, “*traduit* (translated)” and “*overzezet* (turned topsy-turvy)” (p. 3–4). POE finally arrives at the conclusion that “nonsense [is] the essential sense of the Marginal Note” (p. 4).

Some of the views espoused by POE attests to his being a true pioneer, a translation theoretician *avant la lettre* (see Hartama-Heinonen 2008: 216, note 6). In *Graham's Magazine*, November 1846, he reviewed a translated book, which in his estimation was a highly imperfect rendering, and thus anticipated what Translation Studies later referred to as dynamical equivalence, or the communicative approach to translation. POE (*Marginalia* p. 105–106; emphases in the original) noted “a too literal rendering of *local peculiarities of*

phrase”, specifically, how idioms are translated too literally and how the tone of the source text has been damaged:

There is one point (never yet, I believe, noticed) which, obviously, should be considered in translation. We should so render the original that *the version should impress the people for whom it is intended, just as the original impresses the people for whom it (the original) is intended*. ... A distinction, of course, should be observed between those peculiarities of phrase which appertain to the nation and those which belong to the author himself — for these latter will have a similar effect upon *all* nations, and should be literally translated. ... We should pride ourselves less upon literalism and more upon dexterity at paraphrase. Is it not clear that, by such dexterity, *a translation may be made to convey to a foreigner a juster conception of an original than could the original itself?*

This is POE, the theorist, who advises in one of his notes not to separate “practice from the theory which includes it. In all cases, if the practice fail[s], it is because the theory is imperfect.” (p. 69). Based on this statement, we can only speculate that he would have been an excellent spokesperson for the current research-based translator education.

Interlingual translation is a matter of interpreting verbal signs in one language with the help of another (Jakobson [1959] 1966: 233). For POE, verbal signs – words and particularly those which are printed – “are murderous things” (*Marginalia* p. 74). The history of translation demonstrates that this can apply to translated words as well: they can also be fatal and cost the translator their life. An extreme case was Etienne DOLET (1509–1546), who was burned at the stake. Despite this tragic end, his five rules for translators published in *La manière de bien traduire d’une langue en aultre* (1540) are remembered to this day and mentioned as one of the early translation(theoretical) principles (for instance, see Steiner [1975] 1992: 276–277).

POE (pp. 88–89) also strongly emphasised the power of words: “I do not believe that any thought, properly so called, is out of the reach of language.” This notion of the translatability of thoughts finds continuation or a counterpart in the works of Eugene A. NIDA and Charles R. TABER ([1969] 1982: 4; their emphasis). They also had faith in the omnipotent power of translation: “*Anything that can be said in one language can be said in another, unless the form is an essential element of the message.*” As a matter of fact, while NIDA and TABER had reservations regarding the possibility of rendering form, POE (pp. 88–90) expressed uncertainty concerning the possibility of conveying fancy and its absolute or supreme novelty.

A famous dictum by NOVALIS is that “The artist belongs to his work, not the work to the artist.” POE (pp. 98–99) cites this dictum, but he is not satisfied with its message, that it is the artist who is a slave to the actual theme and not vice versa. Instead, POE claims that for a genuine artist, the theme is clay and the work that belongs to the artist. The very choice of material, clay of different types and with different features, attests to an artist’s excellence. The same phe-

nomenon can certainly be observed in the work of a scholar or a translator, as both are true artists in their own right. This is reflected in their decisions concerning research interests, paradigms, topics and research designs, diverse methodological approaches and arguments or when they choose between diverse semantic, syntactic, or pragmatic solutions and strategic or tactical alternatives. All these decisions are made to “best serve the purposes of the thing to be wrought — of the idea to be made out, or, more exactly, of the impression to be conveyed” (p. 99).

The interplay between *centre* and *periphery*

In addition to translation, a fundamental concept in the present volume is being *in the margin*, or *in the periphery*. The Latin form *marginem*, from *margō*, has the meanings of ‘edge’, ‘brink’, ‘border’, and ‘margin’. Historically, based on old scripts and manuscripts, this *being in/on the margin* also includes the opposite idea, that of being at the centre. (OED 2019, s.v. *margin*, *marginal*.) It was common practice in medieval scripts for the main text and the notes written in the margins to engage in a dialogue. Another contemporary example concerns translators’ paratextual comments in the margins. These additions were important to understand the texts as a whole. They also alluded to other texts and functioned as intertexts.

From the substantial comments in the margins, the expression *in the margin* created other evaluative meanings, denoting that there must be a *centre* as well and more importantly, that something must be in focus, *à la mode*, better and real, but also as a counterbalance, there must also be something that is *marginal*, ‘having less meaning’, and ‘being of marginal importance’. This in turn leads us to the question of inclusion or exclusion. In other words, some groups or phenomena are regarded as being marginal in society, and thus they are ‘in the marginal zone’.

Semiotics is the general science of signs, sign systems and their usage as well as of their sense, meaning, and signification. Within this field, the concepts of *centre* versus *periphery* are of utmost importance as are borders and borderlines in cultural and societal space (cf. the anthology *Center and Periphery in Representations and Institutions*, ed. by Tarasti 1990). The Greek word *περιφέρειν*, *periphéreîn*, *peri-* means ‘about’, ‘round’ and *-phéreîn* ‘to carry or move around’. Hence, the *periphery* describes a circle with a centre, in which the *margin* marks and borders the circumference. (OED 2019, s.v. *periphery*.)

The phenomenon of translation, whether it exists in the margin or in the periphery, exemplifies that translating, which is manifested in translation products and processes, has been a crucial task in carrying and transferring cultural heritage throughout history, from antiquity to the present. Gradually, transla-

tion in its various forms has gained its own perspective within the humanities. As it developed from philology, contrastive linguistics and comparative literary studies, this discipline received its own designation in the 1970s: *Translation Studies*. According to the proposal by Thomas S. KUHN ([1962] 2012), scientific revolutions are structured and scientific research zigzags from one paradigm to another, illustrating the focus and importance of a scientific theory and the dialogic relationship between the *centre* and *periphery* over time. Various approaches have emerged within Translation Studies from the 1960s to this day. We can notice a similar development within semiotics since antiquity, particularly within modern semiotics from the beginning of the twentieth century.

While the margin/periphery consists of isolated and disparate phenomena, or even chaos, it also exhibits organisation, or a system, in the centre. The theoretical position derived from the system theory in philosophy, *polysystem theory*, claims that phenomena form a cultural entity, a multidimensional repertoire and express the complexity of systems. This orientation was adopted by Russian formalism, functional or dynamic structuralism, semiotics, literary studies, and translation studies since the 1970s (Even-Zohar [1978, 1979] 1990). For instance, literature is not isolated from culture or society, but belongs to a literary field among other literary fields and surrounding systems that are influenced by time, place, authors, translators, genres, literary works, agents, and institutions, to mention a few. Many phenomena are in dialogue, or are polyphonic (Bakhtin 1981: *passim*, Bakhtin [1990] 1997: *passim*). Nonetheless, they also express heteroglossia (resistance, conflicts) in their constant movement between the centre and the periphery in various cultural spaces, which Yuri M. LOTMAN has referred to as *semiospheres* (Lotman 1990: 121–216; for the notions of semiotic space and boundary, see Lotman 1990: 123–130 and 131–142). In these spaces, the act of signification, the dynamic sign action, or *semiosis* if we use Charles S. PEIRCE's terminology (*CP* 5.594, 1903; *EP* 2: 411–413, 1907), manifests itself in the interpretation of various borders and border crossings, sense, meaning, signification, values, and many others.

In the context of translation, *marginalia* must be understood in a broad sense as interpretation, as translative thinking, or as a tool for the mind (Welby [1903] 1983: *passim*, [1911] 1985: *passim*). An example of this would be to adopt a lover's discourse as a method for reading texts and translations (cf. Petrilli in this volume); or to study an individual's (fictional or authentic) microhistory in cultural spaces, with cultural, historical, geographical, and societal phenomena in the margin (cf. Tallberg-Nygård in this volume); or to analyse movements near borderlines (such as those that are linguistic, textual, and normative) offer a new understanding of the life of various signs and their meanings.

Minority and majority literatures are discussed in the Finnish anthology titled *Marginalia ja kirjallisuus: Ääniä suomalaisen kirjallisuuden reunoilta*

[Marginalia and literature: Voices from the periphery in Finnish literature] (Savolainen 1995b). The contributions from this anthology demonstrate that marginality can be envisioned as a question of dichotomies in literary fields: *culture/non-culture* (Greimas 1966: *passim*); *high/popular culture*; *culture/subcultures*; *minority/majority*; *minor/major*; *high/low* (genres of literature); *we/they*; *I/Other*; *own voice(s)/other voices*; *own/foreign* (Bakhtin 1981: *passim*; Kristeva 1988: *passim*; Lotman 1990: *passim*); *marginalisation/displacement of centre/periphery*. These dichotomies from literary fields also convey that there is a continuous *interplay between the centre and the periphery*: centres dissolve themselves and change position constantly. Indeed, differences, heterogeneity, alternatives, and diversity all enter these various centres from the margin/periphery. Yet the social and cultural impact of the periphery can nourish, stimulate and enrich the centre(s) in a creative manner. (Cf. Savolainen 1995a: 12–19, 24–28.)

Throughout literary history, translating and translations essentially remained marginal. However, studies in comparative literature and its history have gradually become aware of the importance of translation history. Currently, there are attempts to write translation history and approach it as an interdisciplinary field in its own right (cf. the launch of a new periodical, *Chronotopos: A journal of translation history*, in 2019). In literary history, there have been gaps, or margins, and genres outside the mainstream genres. These include women's literature, children's and youth literature, linguistic, race and gender minority literatures, popular literature, workers' literature, migration literature, queer literature, regional literature (borderlands), and so on, as well as translations of all these genres.

Both in literary fields and in society and culture as a whole, marginality is a question of an individual's identity (*Moi* in French) on the one hand, and the systemic identity as culture, and society with its norms and rules (*Soi* in French), on the other. This relationship concerns norms, power, domination, values, and attitudes, and results in social, economic and cultural practices and impacts. The relation between *Moi* and *Soi* is a question of the subject/object and various semiotic modalities (cf. Kristeva 1974, 1988; Fontanille 2004; Tarasti 2015; Kukkonen 2009, 2014, 2018a, 2018b; and many others), in existential *being* (the modality of *être*), and *belonging or not-belonging* somewhere *here/there, inside/outside*. It is the inclusion or exclusion of a community, a group, a paradigm, a phenomenon, or a scientific approach. Marginality refers to questions of difference, strangeness, foreignness, otherness as well as the attitudes towards these subjects. Marginality also concerns questions of difference and non-similarity, difference in an otherwise homogenous system. However, marginality/periphery also means diversity, creativity, new openings and perspectives, new possibilities and strengths in relation to the centre with its dominating representations and institutions.

In his novel *The Colossus of Maroussi* ([1941] 1958), a book on travelling in Greece, Henry MILLER (p. 81) writes on marginal matters about “doing of trifles”:

The mastery of great things comes with the doing of trifles; the little voyage is for the timid soul just as formidable as the big voyage for the great one. Voyages are accomplished inwardly, and the most hazardous ones, needless to say, are made without moving from the spot. But the sense of voyage can wither and die. There are adventurers who penetrate to the remotest parts of the earth, dragging to a fruitless goal an animated corpse. The earth pullulates with adventurous spirits who populate it with death: these are the souls who, bent upon conquest, fill the outer corridors of space with strife and bickering. What gives a phantasmal hue to life is this wretched shadow play between ghouls and ghosts. The panic and confusion which grips the soul of the Wonderer is the reverberation of the pandemonium created by the lost and the damned.

Translation constitutes an interpretation of various signs and sign systems. This consists not only of *translation proper*, where verbal signs are also interpreted with those of another language, but of translating as a process of *translative thinking*, or “translating as a tool for the mind”, as the pre-semiotician Victoria WELBY ([1903] 1983: *passim*, [1911] 1985: *passim*) described it in her signifiés at the beginning of the twentieth century. This *intralingual interpretation* essentially means reformulating or saying something “in other words” to convey what and how we think. Roman JAKOBSON’S ([1959] 1966) three modes of translation or interpretation are well-known, introduced in an article that constitutes a semiotic turn in translation studies. Verbal signs and other communicative signs are also interpreted, transferred, transformed, transposed, as well as transmuted in an *intersemiotic interpretation* process. This is not restricted to verbal signs and non-verbal signs but involves all types of processes of signs and sign systems as part of these processes.

Translation requires an authentic original to be interpreted between various sign or communicative systems. The sign process and sign use (also known as *semiosis*) are dynamic and sense, meaning, and signification emerge in a *punctum*, a *chiasm* (cf. *Kiasm*, ed. by Hartama-Heinonen & Kukkonen 2010). Here, encountering a word – my word and the foreign word (Bakhtin 1981: *passim*) – generates new meanings, signs, and words *ad infinitum* (CP 7.536, undated; EP 2: 10, 1894, EP 2: 477, 1906). It may be that the semantic relation of *denotation* (cognitive meaning) is the linguistic centre, where we are supposed to know the sense, meaning, and the usage of a word, while *connotation* (associative and creative meaning) takes us to the peripheries from where linguistic adventures begin (cf. the quotation of MILLER’S novel above). According to WELBY ([1903] 1983: *passim*, [1911] 1985: *passim*), signification covers a *universe of discourse* with sense (instinctive), meaning (volitional, purposive), and significance (manifold; importance, emotional force, moral aspect, ideal value, and so on), as well as the values of a sign, word, concept, and term – a view that unavoidably leads us to the realm of axiology, ethics, and morality.

FROM TRANSLATIONAL MARGINS
TO TRANSLATION-THEORETICAL PERIPHERIES

In addition to this introductory article, MARGINALIA, Volume 4 in ACTA TRANSLATOLOGICA HELSINGIENSIA contains six peer-reviewed and two non-peer-reviewed articles. The authors of this volume approach translation and interpretation from a marginal or peripheral perspective, yet interpret it as a positive force that sheds light on originally small and strange issues, and thus demonstrate the power of margins, words and translation.

In the first part, “*I, the translator – the Other, the text*”, Susan PETRILLI explores translation and interpretation from an unexpected, yet innovative perspective. She analyses certain texts by Mikhail BAKHTIN and Roland BARTHES through their translations, and then draws a surprising parallel between writing, interpreting, and translating: they are all processes which assume an encounter between *I* and *the Other*, and require an amorous involvement. The act of translation is a lover’s gesture, since translational discourse prompts participation and engagement with the other, the text, and implies a specific, caring relation to this other and its otherness. Yet this amorous process requires one to tolerate ambiguity, make decisions, and be responsible. Despite all the efforts to participate, listen, and enhance involvement, the outcome is characterised by imperfection and provisionality.

The second part, “Beyond marginality”, begins with an article by Sirkku AALTONEN, that examines theatre texts. Compared to other areas within translation research, this genre has been somewhat neglected. This marginality is explained by the fact that theatre translation is something of a moving target: there are too many variables to observe, an absence of objects, and the simultaneous activities of production and consumption. This article emphasises the non-native accents of two famous actors in performances from the early period of the Finnish language theatre.

Johan FRANZON examines the translations of song lyrics. He claims that songs considered to be important in their original culture often fall into the margin in other linguistic cultures, if they are known at all. To support this claim, FRANZON analyses the Finnish song “Rosvo-Roope” and its seven translations into English, Swedish, and Latin. According to FRANZON, several situational and presentational factors can affect the result, ranging from the medium to the users and to the translators’ personal preferences.

Laura LEDEN contributes to this volume by examining the dichotomy of centre versus periphery, and approaches books for girls and their translations as a literary genre with a peripheral status in the literary polysystem. The phenomena that become foregrounded in this discussion and analysis are norms and

constraints, omissions as ideological and educational tools of manipulation, purification and abridgement as strategies, as well as acceptability and adequacy as alternative orientations.

Dainora MAUMEVIČIENĖ describes the history of localisation as one that combines features from the process of interlingual translation and adaptation of the multimodal genres of software, web pages, and games. When information related to locale or culture needs to be translated, strategies such as localisation, transediting, and transcreation are adopted. This is an inherently interdisciplinary phenomenon which no longer dwells in the periphery, but is becoming a main focus in translating and translation studies.

Irma SORVALI discusses a specific, yet a marginal combination and method of language teaching and translation that was introduced by the Englishman James HAMILTON (1769–1829). This method was based on the use of foreign textbooks that contain literal interlinear translations. SORVALI describes the Hamiltonian method, and presents examples of the features in extracts from Swedish translations of Finnish fables. It is important to note that the translator was familiar with the method and system in question.

The first of the non-reviewed articles in the part titled “Reflections” is written by Ritva HARTAMA-HEINONEN. With a focus on Finland, a nation which has two official languages, her article explores certain marginal thoughts evoked by translating and its price. Her approach is characterised by paradoxical concepts such as dichotomies/continua, similarity/diversity, and practice/theory. HARTAMA-HEINONEN emphasises the role of non-marginal humanistic values in her discussion on the price of translating as opposed to not translating, on who the payer is in principle and in practice as well as on what is the overall outcome of translating.

Manuela TALLBERG-NYGÅRD’s contribution is her *lectio praecursoria* from the public examination of her doctoral dissertation at the University of Helsinki in December 2017. Her dissertation focuses on how translations function both in intracultural and intercultural semiospheres, and demonstrates that cultural nearness (centre) and distance (periphery) affect the translations of Finland-Swedish novels into Finnish and German.



We would like to extend our appreciation to the authors of MARGINALIA for their co-operation and for their contributions to this volume. As is customary, the authors are responsible for the conceptual, ethical, linguistic, and textual choices in their articles.

Our gratitude is likewise extended to our anonymous reviewers for their distinguished work and vital comments. Furthermore, we would like to express our

appreciation to the members of the Editorial Board of ACTA TRANSLATOLOGICA HELSINGIENSIA. Finally, we are greatly indebted to the publisher of this series, that is, our community – Nordica, Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies.

Helsinki, March 2020

Ritva Hartama-Heinonen and Pirjo Kukkonen

REFERENCES

- BACHTIN, Michail [1990] 1997. *Det dialogiska ordet* [The dialogic word]. Swedish trans. Johan ÖBERG. 3rd edition. Gråbo: Anthropos.
- BAKHTIN, Mikhail M. 1981. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. by Michael HOLQUIST. Trans. by Caryl EMERSON & Michael HOLQUIST. Austin: University of Texas Press.
- CP = PEIRCE, Charles Sanders 1931–1958. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. 1–6 ed. by C. HARTSHORNE & P. WEISS, 1931–1935; vols. 7–8 ed. by A. W. BURKS, 1958. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- EP = PEIRCE, Charles Sanders 1992–1998. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. Volume 1 (1867–1893) ed. by Nathan HOUSER & Christian KLOESEL. Volume 2 (1893–1913) ed. by the Peirce Edition Project. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Eureka = HARRISON, James A. (ed.) 1965. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Volume XVI *Marginalia – Eureka*. New York: AMS Press Inc. 179–315, notes 317–354. [Reproduced from 1902 New York edition.]
- EVEN-ZOHAR, Itamar [1978, 1979] 1990. Polysystem Theory. *Poetics Today* 11: 1. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- FONTANILLE, Jacques 2004. *Soma et séma. Figures du corps*. Paris: Maisonneuve & Larose.
- GREIMAS, A. J. 1966. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- HARTAMA-HEINONEN, Ritva 2008. *Abductive Translation Studies. The Art of Marshalling Signs*. Acta Semiotica Fennica XXVIII. Imatra: International Semiotics Institute & Helsinki: Semiotic Society of Finland.
- HARTAMA-HEINONEN, Ritva & Pirjo KUKKONEN (eds) 2010. *Kiasm*. Acta Translatologica Helsingiensia, vol. 1. Helsinki: Swedish Translation Studies, Nordica, Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, University of Helsinki.
Available at: <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/17463>.
- JAKOBSON, Roman [1959] 1966. On linguistic aspects of translation. In: Reuben A. BROWER (ed.), *On Translation*. New York: Oxford University Press. 232–239.
- KRISTEVA, Julia 1974. *La Révolution du langage poétique. L'Avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil.
- 1988. *Etrangers à nous mêmes*. Paris: Fayard.
- KUHN, Thomas S. [1962] 2012. *The Structure of Scientific Revolutions*. 4th edition. Chicago & London: The University of Chicago Press.

- KUKKONEN, Pirjo 2009. *Det sjungande jaget. Att översätta känslan och själen. Den lyriska samlingen Kanteletar i svenska tolkningar 1830–1989* [The singing I. Translating sensation and soul]. Acta Semiotica Fennica XXX. Imatra: International Semiotics Institute at Imatra (ISI) & Helsinki: Semiotic Society of Finland.
- 2014. *I språkets vida rum. Salens språk – språkets sal. Volter Kilpis modernistiska prosa-epos Alastalon salissa i Thomas Warburtons svenska översättning* [In the spacious room of language. Volter Kilpi's modernistic epos in Swedish translation]. Acta Semiotica Fennica XLIV. Helsinki: Semiotic Society of Finland.
- 2018a. Lumotut kuvat. Muisti ja uni Oscar Parlandin lapsuustrilogiassa [Enchanted images. Memory and dream in Oscar Parland's childhood trilogy]. In: Katriina KAJANNES (ed.), *Muisti ja uni kirjallisuudessa* [Memory and dream in literature]. Acta Semiotica Fennica LIV. Helsinki: Kulttuuriperintöjen Akatemia ry & Helsinki: Semiotic Society of Finland. 11–60.
- 2018b. The images of time: Time in semiosis of being, doing, becoming. In: Susan PETRILLI (ed.), *L'immagine nella parola, nella musica, e nella pittura*. Athanor Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura XXVIII, 21, Collana diretta da Augusto PONZIO. Milano: Mimesis Edizioni/Athanor. 189–214.
- LOTMAN, Yuri M. 1990. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Trans. Ann SHUKMAN. Introduction by Umberto ECO. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Marginalia* = HARRISON, James A. (ed.) 1965. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Volume XVI *Marginalia – Eureka*. New York: AMS Press Inc. 1–178. [Reproduced from 1902 New York edition.]
- MILLER, Henry [1941] 1958. *The Colossus of Maroussi*. A New Directions Paperbook, no 75. New York: New Directions.
- NIDA, Eugene A. & TABER, Charles R. [1969] 1982. *The Theory and Practice of Translation*. Helps for Translators prepared under the auspices of the United Bible Societies, Volume VIII. Second photomechanical reprint. Leiden: E. J. Brill.
- OED = *Oxford English Dictionary* 2019. Oxford: Oxford University Press. [Accessed as online resource via <https://helka.finna.fi/Record/helka.3026038>.]
- SAVOLAINEN, Matti 1995a. Keskusta, marginalia, kirjallisuus [Centre, marginalia, literature]. In: Matti SAVOLAINEN (ed.) 1995b. 7–35.
- SAVOLAINEN, Matti (ed.) 1995b. *Marginalia ja kirjallisuus. Ääniä suomalaisen kirjallisuuden reunoilta* [Marginalia and literature. Voices from the periphery in Finnish literature]. Suomi 175. Helsinki: SKS Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, The Finnish Literary Society.
- STEINER, George [1975] 1992. *After Babel. Aspects of language and translation*. Second edition. Oxford & New York: Oxford University Press.
- TARASTI, Eero (ed.) 1990. *Center and Periphery in Representations and Institutions. Proceedings from the ISI Conference in Imatra, July 16–21, 1990*. Acta Semiotica Fennica I. Publications of the International Semiotics Institute at Imatra, no 2. Imatra: International Semiotics Institute.
- 2015. *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics*. Berlin: De Gruyter Mouton.
- WELBY, Victoria Lady [1903] 1983. *What is Meaning? Studies in the Development of Significance*. Reprint of the edition London, 1903, with an Introductory essay by Gerrit MANNOURY and a Preface by Achim ESCHBACH. Foundations of Semiotics, Volume 2. Amsterdam & Philadelphia. John Benjamins Publishing Company.
- [1911] 1985. *Significs and Language. The Articulate Form of Our Expressive and Interpretative Resources*. Reprint of the edition London, 1911, and two articles by V. WELBY. Ed. and introduced by H. Walter SCHMITZ. Foundations of Semiotics, Volume 5. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

I, the translator – the Other, the text

At the margins of speaking of love with Roland Barthes and Mikhail Bakhtin

Susan Petrilli
University of Bari Aldo Moro, Italy

Abstract: It is no accident that the French semiotician Roland Barthes and Russian philosopher Mikhail Bakhtin, both of whom had a focus on literary writing, referred to the love relation. Barthes dedicated a two year course to lover's discourse at the École pratique des hautes études (1974–1976). His very last text (written for a conference in Milan the same year of his death and published posthumously) is dedicated to the love relation between Stendhal and Italy. For Bakhtin the love relation is decisive in the relation between author and character, consequently between character and reader. The texts in question by Bakhtin and by Barthes are read here through their translations into Italian, including recent editions by Augusto Ponzio. This is not incidental for the theme presented. As in literary writing in the case of translation as well, there intervenes a sort of amorous engagement, prone to enhance the “sense” of the text in all senses possible. The present paper has a special focus on the relation between literary writing, translation and amorous discourse. All three cases testify to a paradox, that is, to the possibility of using language, that is, a (verbal) sign system necessarily made of abstractions and universals, to speak of the singular, the exceptional, the unique, the unrepeatable.

1 SPEAKING OF LOVE BETWEEN TRANSLATION, LISTENING AND WRITING

1.1 Meaning nuances between writing and translating

The verb “échoue” in the title of the text by Roland Barthes (1915–1980) “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime” (One Always Fails in Speaking of What One Loves), written in 1980, is rich in signifying nuances. In the introduction to his Italian translation of this text, published under the title *Non si riesce mai a parlare di ciò che si ama* (Barthes 2017), Augusto Ponzio dwells at length on the different signifying nuances of the verb *échouer*, underlining the implications for a full understanding of Barthes’s reflections on the love of Stendhal (in real life, Marie-Henri Beyle, 1783–1842) for Italy, as clearly emerges in the latter’s novel *La Chartreuse de Parme* (1839). Barthes wrote his text, “On échoue toujours...” (it seems the last), for a conference he was planning to attend, “Stendhal e Milano” (19–23 March 1980), but tragically he never got there (having died on 26th March 1980 after a month’s agony circa as the consequence of a road accident). While referred by Barthes to Stendhal, the expression “on échoue toujours à parler de ce qu’on aime” rings equally true of Barthes himself and of his own meditations of a lifetime.

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.)

Marginalia

Acta Translatologica Helsingiensia (ATH) Vol 4, 21–57. 2020.
Helsinki: University of Helsinki, Nordica, Swedish Translation Studies.

The verb “*échouer*” translated literally into English means “to get stranded”, in Italian “*arenarsi*”, “*incagliarsi*”. Interpreted / translated as “one always gets stranded in speaking of what one loves”, the expression “on échoue toujours à parler de ce qu’on aime” implies that “one always fails in speaking of what one loves” (as recites the title of the English translation), in other words “one never succeeds in speaking of what one loves”; in Italian respectively “si fallisce sempre nel parlare di ciò che si ama” and “non si riesce mai a parlare di ciò che si ama” (the latter being the title effectively chosen for the Italian edition). But a consequence of getting stranded (Fr. “être échoué”; It. “incagliarsi”, “arenarsi”) is that one gets stuck in the same place, so that “on échoue toujours à parler de ce qu’on aime” implies that one tends to get stuck on what one loves, therefore “one always ends up speaking of what one loves”, “si finisce sempre col parlare di ciò che si ama”¹.

The title chosen by Barthes for his text is rich in different but complementary meaning nuances, typical of his discursive procedure when he plays on paradox and its surprising effects of sense. Under this aspect, another example is his concept of “sens obtus”, “obtuse sense”, which he endows with signifying implications that counteract its common sense meaning in ordinary language: obtuse not in the negative sense of a failing in perception, feeling or intellect, but in the positive sense of excess, a drift of sense, what Barthes calls the “troisième sens”, “third sense”, obstinate and evasive, that opens the sphere of sense totally, to the infinite and consequently is not absorbed and assimilated by the intellect (see Barthes 1982: I, “The third sense”; see also Ponzio, Calefato & Petrilli 2006; Ponzio *et alii* 2010).

Barthes’s discourse, his “*andamento*” proceeds between signifying nuances and subversion with respect to the order of discourse, along the margins of discourse, at their intersections, where the logical, ethical and aesthetical spheres of language all intertwine, overlap and protrude with respect to each other. “*Andamento*” implies “movement”, in the musical sense as well, it alludes to the expressive character of language; “*andamento*”, or “*andatura*”, recalls the musical term “*andante*”; both terms are derivatives of the verb “*andare*”, “to go”. Therefore, applied to language, the Italian expression “*andamento*” conveys a sense of the rhythm of discourse, of the musicality of words, of the interplay in the body of language between sense, meaning, imagination and movement.

Jorge Luis Borges thematises the question of music in relation to the word with special reference to possible/impossible translation, particularly poetry in translation (see Borges 2000: Ch. IV). Music and rhythm are inherent qualities of language and ultimately the object of (interlingual) translation from one language into another, the body of language, in the dialectics between possible and

¹ This particular text by Barthes was published posthumously, reviewed and corrected by Éric Marty, in the collection *Œuvres complètes: Livres, textes, entretiens* (volume V, 1977–1980, 906–914), 1995 and 2002. It is also included in the 1984 collection of Barthes’s writings, *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV* (first It. trans. 1988; Eng. trans. 1989).

impossible translation. Borges speaks of the authentic music of thoughtfulness, desire, melancholy.

1.2 Listening as a condition for translation – possible impossible translation

Musicality, its transposition, music as writing, as listening is a condition of possibility of the word and of the craft of translation; music and rhythm, a procedure of the word, a capacity for variety and multiplicity, a modelling device for translation and invention of new worlds. In fact, translation is a structural part of the modelling device, the very condition even for creativity, innovation, simulation, ultimately for what with the American philosopher Charles S. Peirce is the “play of musement” in the human world (*CP* 6.460–465, 486; Sebeok 1981). Canonical translation is based on the code, convention, authority, authoriality, respect. Contrary to this orientation, the task of the translator is not to give the impression that the translation is not a translation.

Instead, a translation must convey the uniqueness of the interpretant, its specificity, unrepeatability, a sense of its untranslatability, that is, its signifying materiality and absolute otherness – in this sense impossible translation.

Throughout his writings, as in *La Préparation du roman* (2003; It. trans. 2010a), Barthes associates the rhythm of language, of writing to “formal repetition” (also “instantaneous”, “discontinuous repetition”), where the reference is to repetition of form, not of content, which he associates to the “third sense” and to the musical dimension of the text. In formal repetition *signifié* and *signifiant* always occur in the same position, separated by a space that cannot be filled. The rhythmical dimension of language is given in the syntactical relationship among elements where that which is repeated is the space, the gap, the void, the nothingness that unites these elements at a profound level, more so even than the semantical relation.

What Barthes in *La Préparation du roman* calls “the desire of writing” alludes to the profound dimension of all texts and at once to the possibility of what, evoking Dante Alighieri (1295), he calls “vita nova”, to writing itself as the possibility of new life, of overcoming and moving beyond repetition understood, by contrast to formal repetition, as the shamelessly “continuous”, “mechanical repetition” of sense (see Petrilli 2012, 2014). Formal repetition is necessarily rhythm which creates gaps, voids, interruptions in continuity, opening to the possibility of innovation and new life, to the event. Here, once again, by associating rhythm to formal, discontinuous repetition, and opposing it to continuous, mechanical repetition, Barthes characteristically elaborates the concept of “rhythm” in terms quite different from usage in ordinary language.

According to Barthes the rhythmic, musical dimension of the text is a rare space, where “rare” is understood in the etymological sense of spacing among elements, separated by intervals, by gaps. Musical or rhythmic repetition breaks

the relation between *signifié* and *signifiant* and empties it of sense, creating a space and possibility for new life, Barthes's "vita nova" (see Barthes 2003). Writing is this very possibility. The musical and rhythmic elements of language, its syntactical dimension, tell of the condition of language as *moriturus*, of the desire of death as evasion from mechanical repetition, from the semantic relation that repeats the same contents over and over again, the same ideological schema, and cancels all contradictions. As it opens up to new horizons of sense, to new life, in this sense to the erotic, as it unveils and at once masks the word's signifying nuances, its meaning implications, Barthes's discursive procedure is already in itself an accusation, a denunciation of the repressive order of monologism. As such his discourse is a challenge to render when translating into another language.

Interpretation involves translation and translation involves interpretation, therefore disambiguation, making choices, taking standpoints and relative responsibilities, but always as part of a signifying process that is unfinalisable, incomplete, in becoming, and ambiguous ever again, so that interpretation even as understanding is always provisional, questionable, pervaded with ambiguity, tending at one and the same time to misunderstanding (see Petrilli 2016: 279–302). The task of interpretation / translation, the shift from one language into another, transposition of sense and signifying materiality, of the very musicality and rhythm of language demands a *listening* attitude towards the text, the other. And the demand for listening, constitutive of language, is further amplified in the processes of interlingual translation.

1.3 The same other: Affinities between translation and lover's discourse

The Italian rendition of Barthes's two works on speaking of love, *Non si riesce mai a parlare di ciò che si ama* (2017) and *Il discorso amoroso: Seminario a l'École pratique des hautes études (1974–1976)* (2015), this too translated by Augusto Ponzio, is well and truly a "labour of love", as the English language says to effect. Like the seminar in Barthes's description translation too can be declined as lover's discourse. The space of encounter between a director and its members, a tutor and a group of students, the seminar is an object of love. In *Le bruissement de la langue* (1984), under the title, "To the Seminar", where "to" resounds at once as a locative, an encomium and a dedication, Barthes writes that "the (real) seminar is for me the object of a (minor) delirium, and that my relations to the object are, literally, amorous" (Barthes 1984, Eng. trans. 1989: 332).

Like the seminar the act of translation offers a space for encounter among texts, among others, for listening and dialogue among texts, the original and the translation, an undefined space of open-ended signifying / interpretive trajectories. Translational procedure evidences the gap in sense between "literal" and

“metaphorical”, “emotional” and “intellectual”, “cognitive” and “ethical”. Like speaking of love, it involves returning repeatedly, even obsessively to the same thing, to reflect continuously upon the same object, to question it, never taking it for granted. As a dialogic relation among texts, among alterities, to translate means to elect, to elevate, to refine, to enhance and renew the text’s signifying otherness as it shifts from one language to another, is reorganised in another language and rendered altogether other, the same other. The translated text is always *the same other*.

The paradox of translation is that the text *must remain the same while becoming other* simply because it is reproduced and at once recreated in a different language from the original. *The same other*: the translated text is identical and different to the source text, the “original” (see Petrilli 2001, 2016: 74–76, 260).

The expression “same other” conveys the sense of the relation between a translation and the original. This relation is one of similarity, but of a special type, similarity among singularities, what reading Charles S. Peirce can be indicated as “iconic similarity”, “agapastic similarity”. In other words, the relation between texts in translation does not merely involve one text reproducing another, nor pouring the same content from one linguistic container into another. Instead, to translate means to relate differences, to create a dialogue among differences, among singularities. In semiotic terminology, similarity among signs in translation not only involves the indexical and symbolic dimensions of semiosis (causality, contiguity, the arbitrariness of convention), but also the iconic, the relation of attraction among signs, of affinity, election, and desire.

Like amorous discourse, translational discourse calls for *participative involvement* with the other, a relation of *non-indifference* towards the other, towards the *otherness* of the other, the other’s *singularity, uniqueness, sense, signifying otherness*. To speak of the other is to speak of the text, the word, the utterance. Insofar as it presupposes listening, non-indifference, participative involvement, dialogic responsiveness, hospitality, the act of translation is already in itself a lover’s gesture.

1.4 Listening and hearing / taciturnity and silence Translation as liberation of the word

Interlingual translation between different historical-natural languages and their internal special languages evidences the condition of extralocalisation of the word, of dialogised plurilingualism in the relation among words, utterances, languages. Translation / transferral / transformation of a text from one verbal sign system into another involves a shift towards the other, decentralisation with respect to the identity of a given natural language and its speakers, a centrifugal movement from the centre to the periphery, opening to the other, the

other's word, listening to the other in that other's otherness, hospitality and care for the other.

Listening as a condition for the relation to the other *is not wanting to hear*, institutionalised listening, what Barthes calls "applied listening", listening in the sense of a "hearing", according to official schemes, to codified, pre-established expectations, conditioned by short-sighted identity and the demand for reassurance; the "hearing" of an interrogation, a police interrogation, is characterised by univocality, unidirectionality, monologism, and enters a hierarchical order. "Listening" is one thing, "wanting to hear" is another: listening calls for the other, its vocation is the other, listening allows the other to speak and to choose what one wants to say, listening values plurivocality, polylogism, dialogism, heteroglossia, signifying ambiguity, responsiveness and contradiction as structural components of the sign.

Instead, "wanting to hear" obliges one to say, it imposes univocality, monologism, relevance to a given question, coherence, non-contradiction. Wanting to hear belongs to the order of the *Langue* understood as a system, to the silence of the system of language that obligates one to speak, it belongs to language understood as a "closed community" (Morris 1948), a "closed universe" (Marcuse 1964). "Wanting to hear", Barthes's "applied listening", "direct listening" abolishes the type of listening that is associated with historical non-repeatability, with the open, unfinalisable totality of the logosphere. As Barthes writes (with Havas) in his 1977 Einaudi Encyclopaedic entry "Ascolto" (Listening) (now in *L'Obvie et l'obtus*, 1982):

the sphere of listening includes the unconscious not only in the topical sense of the term, but also, as it were, in its lay forms: the implicit, the indirect, the supplementary, the deferred. Listening opens to all forms of polysemy, overdetermination, superimposition, thereby disrupting the Law which prescribes univocal, direct listening. (Barthes & Havas 1977: 989; my trans. SP)

"Univocal, direct listening" is "applied listening", "wanting to hear", hearing connected with *silence* understood as the absence of listening, the absence of dialogical participation. Instead, silence is connected to listening – participative listening –, responsiveness, unindifferent involvement, intercorporeity, dialogism. Wishing to differentiate, this second type of silence is denominated here as *taciturnity*. Applied listening, as Barthes and Havas say, obligates one to speak, to say univocally, therefore it obligates one to silence. Instead, participative, dialogic listening, active listening is connected with taciturnity and as such speaks; "listening speaks", as Barthes and Havas (1977: 986; my trans. SP) say. These considerations that can be associated with Mikhail Bakhtin when, in the text "From Notes Made in 1970-'71", he distinguishes between "tišina", which alludes to the condition of *perceiving* sound and of *recognizing* the sign, and "molčanie" which alludes instead to the capacity for understanding utterance

sense, its unrepeatability, singularity (Bakhtin 1979a, Eng. trans. in Bakhtin 1986: 133–134).

While one believes that in order to liberate listening, it will suffice to speak (in Italian “*prendere la parola*”, literally “to take the word”, in English the metaphor in fact is “to take the floor”), in truth listening, freed listening, liberated listening is essentially listening that circulates and that thanks to its mobility disrupts the rigid network of word roles (Barthes & Havas 1977: 990). The polymorphic nature of listening, its plasticity, its capacity for responsiveness, *free listening, liberated listening* is connected to *taciturnity* and as such is capable of overturning the order of discourse, of subverting the regimented word.

If we accept that the vocation of the word is the other, then the word is first and foremost listening, or as Bakhtin suggests, the word clothes itself in taciturnity and becomes listening (cf. Bakhtin 1970–1971, in Bakhtin 1986: 149ff.). Listening is a structural component of the word, the word *is* listening and demands a response, as such the word is plastic, polymorphic, hybridized discourse, listening discourse. Listening is connected to the spaces of absence, to spaces connected with desire, with the gaze, with the places of encounter, the face-to-face relation, the chance meeting with the face (Levinas 1961). In the face-to-face relation we are in front of the secret, the otherness of the other that resists the demand for reduction to the identical, to a pre-ordained project, to a plan, to order; before the face of the other, the otherness of the other, and my own otherness, we stand on a foundation without a base.

Free listening is the type of listening demanded by translational discourse, *listening freed, liberated* from the ancient places of silence, where “silence” is the negation of taciturnity, its elimination. The places of silence thus understood are those foreseen by a certain type of linguistics, so-called “official linguistics”, mainstream linguistics which centres around the system of language, the code, and describes signifying processes in terms of equal exchange relations between the signifier and signified in the sign. Such an approach to language and meaning has contributed to conceptualising “translative rendering” in terms of the transferral of meaning from one language to another, of pouring the same meaning into different linguistic containers, merely substituting the words of one language with the words of another, in order to say “the same thing”, almost (Eco 2003).

It follows that a necessary condition for translation is *freedom of listening, liberated listening*, which implies freedom of responding to the other, of putting oneself at the service of the other, of the other’s otherness, the other’s singularity, irreplaceability, unrepeatability. A dialogic relation is established among texts and subjectivities, one that involves the capacity for responsive understanding, responsibility/responsiveness among the elements forming the relation. The utterance in live communication, the living word, is always dialogic.

The relation among utterances in translation calls for responsiveness, for responsive understanding, also in the sense of responsibility, translator responsibility.

Applied to interlingual translation, orientation towards the other, listening to the other, unindifference, this amorous attitude towards the other tells of a positioning in discourse, of an “*andamento*” that in its possibility renders the impossibility of translation insofar as it is turned to the word’s singularity, to the word as text, unique, unrepeatable, irreplaceable. On this account, as Mikhail Bakhtin says in “The Problem of the Text”, 1960–61:

Any sign system (i.e. any language) [...] can always in principle be deciphered, that is, translated into other sign systems (other languages). Consequently, sign systems have a common logic, a potential single language of languages [...]. But the text [...] can never be completely translated, for there is no potential single text of texts. (Bakhtin 1986: 106.)

The life of the word as an event, as a unique and unrepeatable utterance, unfolds along the margins of discourses and subjectivities, along their boundaries, at their intersections, among their implicit meanings and unique intonations. The word’s cypher is realised in the encounter with the other, with the word of the other, with the other’s consciousness, among singularities, in an interplay of signifying nuances which the word indulges in and which interlingual translation enhances.

In fact, the propensity for listening to the word of the other is a condition for rendering the text’s signifying singularity, the sense potential of each of its utterances, its characteristic ambiguity in a process that the transition from one verbal system to another, interlingual translation, enhances and potentiates. Language is always metaphorical, always elusive, constructed in the dialectics between implied and explicated meanings, which once explicated generate new implied meanings, new signifying nuances (Welby [1903] 1983; Petrilli 2009, 2010). When a question of live communication, of live language, of the utterance, of the text, ambivalence, equivocalness is never eliminated once and for all, a truth of the word which the work of translation contributes to evidencing. That which varies in live communication is simply the degree of ambiguity, which can pass from a maximum of signifying otherness, of semiotic materiality, to a minimum.

1.5 Amorous discourse, intransitive writing and translation

The two seminars held by Barthes in 1974–1976 and published posthumously in his 2007 volume *Le discours amoureux* (It. trans. 2015), especially the second, leads directly into what is said to be his last text “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime”, dedicated to Stendhal. In 1977 Barthes had already published

Fragments d'un discours amoureux (1977a, It. trans. 1979), which he had drawn essentially from his 1974–1975 seminar. To the same orientation can be associated another two seminars held by Barthes at the Collège de France, *Le lexique de l'auteur*, in 1973–1974 (Barthes 2010b) – which provided the ground-work for his 1975 book, *Roland Barthes par Roland Barthes* (the enlarged 2010 edition includes *Fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes*) –, and his last seminar of 1979–1980, *La préparation du roman*, published in 2003 (It. trans. 2010a)². A theme uniting all these texts is precisely the difficulty one experiences in speaking of what one loves, in speaking of being in love: on Barthes's account was in love with Italy, in particular Milan, a city that had burst into his imaginary like a strike of lightning.

With Goethe cited by Barthes in *Le Discours amoureux* the object of love is love itself: “It is with love alone that we (poets) are in love” (“C’est de l’amour seulement que nous [les poètes] sommes amoureux”, 2007: 96). Like the artist and his artwork, in speaking of love the lover and the beloved, the object of love, the sensation of being in love, one’s perception of love, the idea, the image of love, the desire provoked by the object of love are all one, indeed love may be overwhelming even in spite of the object: Stendhal’s amorous fantasy in *Chartreuse de Parma* for the soprano in spite of her broken front tooth in full view as she was singing Cimarosa’s *Matrimonio segreto* at Ivrea; in Goethe’s *Die Leiden des jungen Werthers* (1774; *The Sorrows of Young Werther* 2012), Charlotte glimpsed by Werther through an open door as she was slicing bread for her hungry little brothers, “the height of ecstasy” (“point du rapt”, Barthes 2007: 70), in its triviality a vision that was to lead him to the most powerful of passions and to suicide (also Barthes 2002a, Eng. trans. 1984: 296); Sylvie’s humble peasant grace loved by Jérard, as narrated in the story named after her, *Sylvie*, by Gérard de Nerval (1999 [1853 & 1854]). As Barthes says in “One Always Fails in Speaking of What One Loves”:

We know that, for Stendhal, Italy was the object of a veritable transference, and we also know that what characterises transference is its gratuitousness: it occurs without any apparent reason. Music, for Stendhal, is the *symptom* of the mysterious act by which he inaugurated his transference – the symptom, i.e., the thing which simultaneously produces and masks passion’s irrationality. For once the opening scene is established, Stendhal constantly reproduces it, like a lover trying to regain that crucial thing which rules so great a share of our actions: the first pleasure. “I arrive at seven in the evening, tormented with fatigue; I run to La Scala. My journey was justified”, etc.: like some madman disembarking in a city favourable to his passion and rushing that very evening to the city haunts pleasure he has already located.

² Another one of Barthes’s relatively recent works in Italian translation with the same publishers, Mimesis in Milan, is *La preparazione del romanzo. Corsi (I e II e seminari al collège de France (1978–1979 e 1979–1980))*, in two volumes, translated, edited and commented by Emiliana Galiani and Julia Ponzio, 2010, from the French original, *La préparation du roman, I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978–1979 et 1979–1980*, edited by Nathalie Léger (under the direction of Éric Marty), Éditions du Seuil, 2003.

The signs of a true passion are always somewhat incongruous, the objects of transference always tending to become tenuous, trivial, unforeseen... (Barthes 2002a, Eng. trans. 1984: 296–297.)

The story of one's love, of falling in love (Fr. *tomber en amour*, *tomber amoureux*; It. *innamorarsi*, *innamoramento*), of love at first sight (Fr. *coup de foudre*; It. *colpo di fulmine*), is narrated at a distance, in deferral, as an after-thought, an *après-coup*, an expression introduced by Barthes to distinguish between *transitive writing* and *intransitive writing*, or *writing tout court*. Transitive writing is oriented towards an object which the author claims to grasp and comprehend, to know; intransitive writing knows that comprehension is obtuse (Barthes's "sens obtus"), delayed, deferred with respect to the object, because of the *après-coup*, the gap, the excess among signs implied in the work of interpretation / translation.

The *après-coup*, the delayed-onset, the gap among the elements constitutive of signs and senses marks the difference between "saying" and "figuring", "saying" and "portrayal", "saying" and "narrating", where the second term in these pairs is intended to highlight the fundamental role carried out by imaginary discourse, the "play of musement", to echo Charles S. Peirce.

The *après coup*, the delayed-onset, the after-thought in Barthes's argument means to remain at the margins of discourse, where the expression "margin" designates an open space-time, outside of conventions, beyond official life, on the borders, in the periphery, a dialogical space-time whose sense is oriented by a protension towards the other for the other. The *après coup* facilitates that movement which allows for the translation of perception, of feeling in narration, of musicality, rhythm and beauty, this too a form of intransitive writing, where that which counts is the search itself for singularity, the *mathesis singularis*, whose sense, or non-sense, is potentially enhanced by interlingual translation.

In fact, interlingual translation, like intransitive writing, unfolds in the materiality of signs, in the materiality of semiotic processes involving letters and deferral among signifiers. Translation encounters the turns and twists of language, its equivocations, the indirectness, and the obliqueness of the interpretive trajectories that it puts into play and that translation across languages amplifies. Whether we translate "by the letter" or "on the basis of sense", we cannot leave out the letter itself, since it marks the materiality of the signifier, its specificity, that which cannot be levelled, or equalized, according to the logic of identity. The letter thus understood cannot be ignored, nor is it translatable. Decisions play on ambiguities, not to dissipate them (nothing can be decided definitively), but to evidence their signifying potential, the signifying import of the play between interpreted signs and interpretant signs, which is further enhanced through deferral across the interpreted-interpretants of other languages. Translation is realized in the specificity of the signifier and in this sense,

keeping account of the specificity of the letter, of its semiotic materiality, can be described as “by the letter”.

Transitive writing as described by Barthes is instrumental writing, writing functional to an idea, to a goal that is external to writing itself, as such it can be associated to what we have indicated as “canonical translation”. In fact, transitive writing is at the service of grand systems and their articulations – an ideological conception, a socio-economic system, a politico-cultural program, the order of discourse. It refers to the truth of History and its objectives, it is transcription, a type of writing that grand systems are able to englobe (see George Orwell, 1984; Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*). From the viewpoint of transitive writing, of the direct word, of discourse functional to a given end, the non-functional is altogether irrelevant.

Intransitive writing is writing that does not aim to inform, persuade, obtain, educate, judge, consequently writing that is not functional to something else, that is not instrumental, that is without meaning as the expression of a finalised project, an objective, under this aspect writing that makes no claims, that says nothing, writing indifferent to the difference of identity, disinterested with respect to ordinary interest. Intransitive writing starts from passion for the other, for otherness, the indifferent, the absent. Passion for the indifferent with respect to self-interest joins the literary word to the deferral of signifiers in the lover’s discourse (see Marcel Proust, *L’indifférent*, 1896, and Pierre Loti, *Aziyadé*, 1879, two works loved by Barthes). Impossible for grand systems to integrate this type of writing, to englobe its otherness.

Here the semiotic materiality of signs, *their* absolute alterity resists all attempts at dominion, integration, assimilation. In this sense intransitive writing like amorous discourse is “perverse”: it unfolds in a play of signs turning around on themselves, in a void, running after each other in processes of infinite deferral, from one sign to the next, without return; perversion of the non-functional, of the unproductive, of disinterested indifference, of digression, of what resists instrumentalisation for the sake of an end outside of itself.

In this sense intransitive writing is anticipation of death, a non-functional practice, for nothing, no second end. Absence, indifference, insignificance as the starting point of writing is orientation to communication as contact, to the sphere of the properly human, outside of the self-interest of the direct word, the productive word, committed to a given end as in the case of the lover’s discourse, parental love, friendship, care for the other, being there for nothing, participation without returns, listening.

As forms of intransitive writing, speaking of love, the play of musement, the literary word, translation all have traits in common, are similar at a deep level, in genetico-structural terms. This is similarity of the homological order, homology, by contrast with surface similarity, analogy. Love, musement, writing, translation: each is an open space-time inspired by fascination for the other, by

listening to the other, the play of seduction among signs, of passion among signifiers that refer to each other, in an unending chain of deferrals, according to relations of unindifferent involvement with the other, of responsiveness to the other, asymmetrical relations among alterities, singularities, relations of exchange non-functional to self-interest, disinterested exchange, without returns, non-functional.

2 AESTHETIC VISION, A LOVER'S VISION

2.1 The Bakhtin Circle

In his conversations with Viktor Duvakin, collected in the volume *M.M. Bakhtin: besedy s V.D. Duvakinym* (1996; It. trans. *In dialogo: Conversazioni del 1973 con Viktor Duvakin*, 2008), Mikhail M. Bakhtin (1895–1975) dwells upon his friends and collaborators, telling stories about them: about the poet Konstantin K. Vaginov and his irreverent poetry; his friends from the so called “Bakhtin Circle” – old friends no longer with him and new friends, Vladimir N. Turbin, Vadim V. Kočinov, Sergej Bočarov, Leontina S. Melichova, Georgij D. Gačev and the pianist Marija V. Judina whom Bakhtin considered a truly extraordinary figure.

The Bakhtin Circle (the most renown members were Vološinov, Medvedev, Kanaev, Pumpjanskij, Judina, Sollertinskij, Vaginov, Zubakin, Tubjanskij) took shape in Nevel in 1919 (except for Medvedev) and was subsequently consolidated in Vitebsk first and in Leningrad later. The expression “Bakhtin Circle” neither indicated a school headed by a “master” in the academic sense, nor derivation, belonging, genealogy. Members were associates in relations of scientific collaboration, inspired by a sense of friendship, nurtured by different interests and competencies which lead to different research itineraries around common themes that circulated among them.

Members of the Bakhtin Circle critiqued official linguistics for its focus on the isolated, monologic sentence, on language severed from the live context of communication. As such it was incapable of accounting for the live word, the utterance, verbal interaction among interlocutors. At the centre of attention was the dialogic nature of the word, the question of dialogism.

Bakhtin describes Judina's music as developing along the margins between the musical and something more elevated, the mythological, the religious. Impossible to identify her with any one profession, not even a musician. As a cultural personality she was unclassifiable nor could she be reduced to any single specialisation. Judina was always reaching beyond, translating into her music all that she traced at the margins between music and the other arts, music and literature, poetry, philosophy, mythology and religion. Her music was strong, says Bakhtin, impossible to frame in any form of “musical professionalism”,

indeed she resisted all forms of professionalism: “Maria Veniaminovna was an absolutely unofficial person. Anything official was a burden for her. As for me, for that matter. All the official is a burden” (Bakhtin 2008: 347; my trans. SP).

Bakhtin described himself as an “unofficial person”, from a sphere altogether other with respect to the ordinary, the official, the public. His inclination for the unofficial, the extra-ordinary was already manifest before his arrest and exile – for most of his active life first to Kazakhstan and subsequently to Mordovia, ousted to the margins with respect to the Stalinist order which had condemned him to silence, for “antisoietic relations”, with most of his friends and relatives. He experienced long years of extromission from the cultural centre of his time, from official culture. In this sense too he experienced the condition of *extra-localisation* (“*vne-nakodimost*”) thematised in his writings – the condition of finding oneself on the outside, placing oneself on the outside in a fashion that is altogether unique, absolutely other, uncomparable, singular, the condition of marginality –, of *transgredience*, meaning to step outside, beyond, out of any form of alignment, out of any line-up, any form of pooling, synchrony, empathy, identification.

In spite of his difficult circumstances Bakhtin continued his travels through writing, dialogue with the other, listening to the other. From life on the margins, at the periphery, he cultivated a vision of the world characterised by the polyphony of multiple voices, dialogism, listening, answerability, extralocalised with respect to the public order, to the monologism of convention and indifference of limited responsibility circumscribed by alibis. Instead, Bakhtin thematised the “great time” of otherness, inventiveness, and answerability, of unlimited responsibility / responsiveness, thereby evidencing the human potential for the creation of ever new worlds in perception, experience, interpretation, the maximum expression of which is traceable in literary writing.

Thanks to the infinite opening of sense, to polymorphic and polylogic identity, literature from the periphery, at the margins of official discourse, is a regenerating force not only for so-called “national literatures”, but for expressivity in general, for the properly human (Petrilli & Ponzio 2017a: 243). As Walt Whitman, author of *Democratic Vistas*, claimed with words that placed in parenthesis then, today, read in a Bakhtinian key, resound with tones ever more amplified, transcendent with respect to the *doxa* of official discourse: “nothing less than the mightiest original non-subordinated *Soul* has ever really, gloriously led, or ever can lead. (This Soul – its other name, in these *Vistas*, is Literature)” (1888: 67).

2.2 Living the “great time” of literary language

Beyond his philosophical essays (with openings on questions of biology), Bakhtin authored two important books centred around the literary genius of Fëdor

Dostoevsky and François Rabelais, around the language of literature as initiated by these two masters of the literary word. These studies provided the background for the themes that most characterise Bakhtin's philosophical research on language: the first, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* (Problems of Dostoevsky's Art), 1929 (*Problems of Dostoevsky's Poetics* is the title of the new revised and expanded edition of 1963), in which he examines "dialogue" or "dialogism" through its literary portrayal in Dostoevsky's "polyphonic novel"; and the second, *Rabelais and His World*, 1965 (a re-elaboration of his doctoral thesis of 1948), which centres around the "grotesque realism" of "carnavalesque popular culture" as portrayed by Rabelais.

Marxism and the Philosophy of Language by Valentin Vološinov, coetaneous to Bakhtin, was published in Saint Petersburg (at the time Leningrad), first in 1929 and again in 1930. This book in its 1973 English edition and Vjačeslav V. Ivanov's essay, "Značeniye idey Bachtina o znake, vyskazyvanii i dialoge dlja sovremennoj semiotiki" (The meaning of M. Bakhtin's ideas on sign, utterance and dialogue for contemporary semiotics), it too published in 1973, triggered interest in the "Bakhtin Circle" and the Bakhtinian conception of "dialogue" at a world level. In Part III of *Marxism and Philosophy of Language*, Vološinov recalls Lev P. Jakubinskij's essay "On Dialogic Speech", 1923, and the importance of his contribution to studies on dialogue.³

The 2014 volume *Opere 1919–1930*, edited and translated by Augusto Ponzio, offers a selection of representative writings by Bakhtin and members of his Circle. The different voices forming the Bakhtin Circle continue to resound together in writings signed by Bakhtin even when his friends had gone forever, as voices in a dialogue that was never interrupted, each distinct in terms of originality, endowed with its specific intonations, *sui generis*. As texts in which the many voices interact and resound interconnectedly in the same voice, Bakhtin's texts are polyphonic.

With specific reference to the language of literature, Bakhtin indicates Dostoevsky's writing as the maximum example of polyphony, of dialogised polyphony where the different voices interrelate with each other on the basis of listening and mutual responsiveness. Bakhtin accuses Dostoevsky's critics of "Dostoevskyism" when they aim to separate the voices in his texts and describe them as independent of each other. From *Problems of Dostoevsky's Poetics*:

"Dostoevskyism" is a reactionary, *purely monologic* extract from Dostoevsky's polyphony. It is locked forever within the limits of a single consciousness, rummages around in it, and creates a cult of the duality of the isolated personality. The important thing in Dostoevsky's polyphony is

³ Lev P. Jakubinskij was a follower of Baudouin de Courtenay, an exponent of OPOJAZ (Society for the Study of Poetic Language) and lecturer at ILJAZV (Institute of languages and literatures of the Orient and Occident). At the time Valentin Vološinov was a PhD student attending the Institute, where Jakubinskij was one of his teachers and influenced his dialogic approach to language (see A. Ponzio, "Introduzione", in *Bakhtin e il suo Circolo* 2014: xvii–xx).

precisely what happens between various consciousnesses, that is, their interaction and interdependence.

One should learn not from Raskolnikov or Sonya, not from Ivan Karamazov or Zosima, ripping their voices out of the polyphonic whole of the novels (and by that act alone distorting them) – one should learn from Dostoevsky himself as the creator of the polyphonic novel. (Bakhtin 1963: 36.)

“Dostoevskyism” denies the condition of dialogic interdependence, interconnection among consciousnesses, of intercorporeity uniting the sphere of the living, reconducting the word to the identical. But in contrast to the primacy of identity, to learn from Dostoevsky implies recognising the word’s otherness and listening to the multiple voices that animate it.

In spite of attempts at reducing him to the status of literary critic, a theorizer of literature, Bakhtin declares he is a “philosopher” in various writings including in his conversations with Duvakin – “I’m a philosopher and still am today, a philosopher, a thinker” (Bakhtin 2008: 120; my trans. SP) –, and just as directly in other writings (e.g. in “The Problem of the Text”, 1960–61, in Bakhtin 1979b, Eng. trans. 1986: 103–131; first It. trans. in Ponzio 1977). For Bakhtin a philosophical attitude means to reject the closed identity of a finalised system, of an established discipline, the authority of partitioned knowledge, the monologism of the concept. Evoking Edmund Husserl (1948), Bakhtin rejects the shortsightedness of “regional ontologies”, just as he rejects the closure of general ontology. He critiques the monologism of the totalising abstract vision, in fact of all abstractions which though they may appear necessary are what they are – no more than reductions operated on the live material of discourse, abstracting from the latter’s constitutive dialogical plurivocality.

2.3 Philosophical vistas on language: extralocalisation, dialogism, otherness

Bakhtin and Barthes, whose paths never crossed (they lived in the same historical period, but were distant geographically and lived in completely different circumstances), both shifted their focus beyond ontology, being, the world as-it-is, beyond “closed identity”. This same vocation inspired the research of other philosophers and scholars of signs and language contemporary to Bakhtin and Barthes. In the USA Charles Morris published works in semiotics and general linguistics, famously *Foundations of the Theory of Signs* (1938) and *Signs, Language, and Behavior* (1946), and parallel to these, other books titled *Paths of Life: Preface to a World Religion* (1942), followed by *The Open Self* (1948) and *Varieties of Human Values* (1956). In these books Morris thematises the relation between signs and values, sign values and human behaviour, thereby putting together semiotics and axiology. And insofar as they focus on the relation of signs to values in the human world, these studies also develop along the

margins and at the intersections of such disciplines as psychology, sociology, anthropology, literature, philosophy and religion.

What effectively unites the research of all three authors (Barthes in France, Bakhtin in the USSR, Morris in the USA) is the tendency not to identify with any single discipline, field or dominion, with a sole specialisation. Bakhtin resists exclusive identification with linguistics, philology, literary criticism, even with semiotics or philosophy of language. His research crosses over the boundaries of such disciplines, establishing dialogical relations among them, to emerge as “philosophical” research, undisciplined with respect to the logic of identity and disciplinarity, the official status of disciplines and their reductionisms, the “officials of knowledge” (Bakhtin 2008: 113). This method already emerges in his early writings, e.g., in *Towards a Philosophy of the Act* ([1920–24] 1993), where the starting point is clearly philosophical, a “philosophy of the responsible act”. Like Bakhtin Barthes’s research too unfolds along the margins of different spheres, such as sociology, literary criticism, psychoanalysis and of course semiology, and under this aspect it too emerges as “philosophical” research.

The search for the elsewhere and the otherwise, “otherwise than being”, to evoke an expression introduced by another contemporary philosopher, Emmanuel Levinas (who lived in France but was originally from Lithuania), the quest for transcendence with respect to boundaries, earthly, semiotically material transcendence, involves a movement of decentralisation, centrifugal irradiation from the centre towards the periphery, inspired by the will to interrogate repressive authority and recover the possibility of dialogical participation (Levinas 1974).

Contrary to the quest for the other, being is repetition, the victory of reiteration of the identical over living, over otherness, singularity, the body’s otherness. Being is life which persisting in being, in repetition, in the word, reconfirming itself, withdraws from life; *conatus essendi*, life that economises itself, does not expose itself, refuses risks and preserves itself. Being is the present that reserving itself for identity loses itself: death as the obstination of presence, as repetition, continuous, mechanical repetition. Critique of being, of identity characterises Bakhtin’s philosophy as much as Barthes’s. His *philosophy of listening*, listening to the word of the other, a philosophy of the word’s reception, is a philosophy of *responsive understanding* in the otherness relation (cf. Bachtin e il suo circolo 2014: xvi).

2.4 Philosophy of language as the art of listening

As an author in his own right Augusto Ponzio⁴ maintains that the problem of philosophy of language is the problem of the other beyond being, and the problem of the other is the problem of the word, the word as voice, recognised as the demand for listening. This leads him to develop his approach to philosophy of language in terms of the “art of listening” (see Petrilli 2007), an attitude which characterises all his research on signs and languages (see, e.g., Ponzio 2009, 2011). As Bakhtin maintains, listening is a *constitutive component of the word* and as such cannot be evidenced by linguistics, if not on the condition that “linguistics” presents itself as “meta-linguistics”. Listening is not external to the word, an addition, it is not a choice, a concession, an initiative taken by the person who receives that word, it is not an act of respect towards the receiver, instead listening is a constitutive component of the word. As Bakhtin says:

[Listening] follows from the nature of the word, which always wants to be *heard*, always seeks responsive understanding, and does not stop at *immediate* understanding but presses further on and further (indefinitely).

For the word (and, consequently, for a human being) there is nothing more terrible than a *lack of response*. [...]

Being heard as such is already a dialogic relation. The word wants to be heard, understood, responded to, and again to respond to the response, and so forth *ad infinitum*. It enters into a dialogue [...] (“The Problem of the Text”, 1960–61, in Bakhtin 1986: 127.)

With Bakhtin as with Barthes (the association is not incidental), the claim is that *the word is the art of listening* and that *listening is the art of the word*. Listening is the word’s industry, its orientation, its task, its special way of being. The philosophy of language as the art of listening, also characterised as the “philosophy of otherness” is subtended by “taciturnity”. To the “philosophy of listening” is opposed the “linguistics of silence”, that is, official linguistics, linguistics of the *langue*, of the system of language, linguistics of identity which does not recognise the other, even less so the dialogism of the word, implied meaning – all capacities that are set aside, sacrificed in the “sentence” of general linguistics, official linguistics. The worst thing that can happen to a word is the lack of listening, the lack of an interlocutor, of a response – not taciturnity which instead is the condition for listening, but silence. Oriented in the direction of listening, philosophy of language is philosophy of otherness. However, despite the work of a number of authors and orientations in present-day studies on signs, language and human relations, the philosophy of language as the philosophy of otherness, of listening continues to be peripheral with respect to the

⁴ Beyond translating books and essays by Roland Barthes, Mikhail Bakhtin, Valentin Vološinov, Pavel Medvedev, Peter of Spain, Karl Marx, Emmanuel Levinas, Adam Schaff, as well as poetry, Augusto Ponzio, Professor Emeritus in Philosophy and theory of languages, University of Bari Aldo Moro, Italy, is a prolific author of works in philosophy of language and semiotics.

philosophy of identity, being, which circulates and enjoys consensus even dominating and repressing plurivocal thought (cf. Petrilli & Ponzio 2016, Introduction).

2.5 *Atopos* and *atopia* of amorous discourse

Creativity, dialogism, and singularity in the relation with the other

Bakhtin's research on signs and language is characterised by a philosophical attitude unfolding on the borders of liminal spheres, multiple disciplines, at their junctions and intersections, without identifying with any one of them, whether linguistics, philology, literary criticism, theology, etc. (Bakhtin 1986: 103). This philosophical orientation is connected with the aesthetic vision, hence with the question of singularity, in turn connected to the question of responsiveness / responsibility. As such the philosophical method inevitably implies an amorous movement, the attitude of the lover, speaking of love.

In *Towards a Philosophy of the Act* ([1920–24] 1993), Bakhtin describes the aesthetic vision in terms of “objective aesthetic love” (*Ibid.*: 64): the valued manifoldness of existence as human, correlated with the human, can only be given in loving contemplation. Only love can hold and consolidate all this multiplicity and diversity, only disinterested love on the principle “I love him not because he is good, but he is good because of I love him”; only lovingly interested attention is capable of comprehending the concrete variety of existence, without impoverishing it, without losing and dissipating it, and without schematising, reducing it to the skeleton of basic lines and sense-movements. “Only love is capable of being aesthetically productive; only in correlation to the loved is fullness of the manifold possible” (*Ibid.*). On the contrary, indifference and hostility impoverish the object, decompose it, ignore and set aside its manifoldness, variety in human values.

The aesthetic subject (the author, the contemplator) occupies a singular place in existence: the point of irradiation of his aesthetic vision, the starting point of his love for the object, for a given human being, for uniqueness is the condition of *atopos*, a place without a place, extralocalisation:

his being situated outside [вне-находимост'] all of the moments in the architectonic unity [illegible] of aesthetic seeing. And it is this that for the first time creates the possibility for the aesthetic *subiectum* to encompass the entire spatial as well as temporal architectonic through the action of a valuatively unitary affirming and founding self-activity. Aesthetic empathising (the seeing of a hero or of an object from within them) is actively accomplished from this unique outside-situated place, and it is in this same place that aesthetic reception is accomplished, that is, the affirming and forming of the material that was gained through empathising – within the bounds of a unitary architectonic of seeing. The *subiectum*'s outside-situatedness (spatial, temporal, and valutive) – the fact that the object of empathising and seeing is not I myself – makes possible for the first time the aesthetic activity of forming. (*Ibid.*: 66–67.)

But Bakhtin's discourse is not relevant to aesthetics alone, it is not restricted to aesthetics, artistic discourse, in particular verbal art which all the same receives special attention. As he writes in his 1919 paper, "Art and Answerability", the first he ever published, a "programmatically" text, a sort of manifesto in which he evidences the interrelation between art and life:

I have to answer with my own life for what I have experienced and understood in art, so that everything I have experienced and understood would not remain ineffectual in my life. (1919, in Bakhtin 1990: 1.)

And of that which one experiences in art, in particular verbal art, what is it that must not be forgotten, that must not remain inactive in life, indifferent?: the need for relations to the other like those between author and hero in the literary text, reader and hero: the other, in life too "my hero", even if a hero like Dostoevsky's Raskol'nikov (in *Crime and Punishment*, 1866) or his Stravogin (in *Demons*, 1871–72).

The subject's uniqueness is given in the extralocalisation of the manifold, in the diversity of feeling and existence, in the relation of otherness. Unique participation in existence, in the unrepeatable event, is fully achieved from my unique place in the face of this manifoldness. The "character of event", the unique, singular, unrepeatable event distinguishes the act, a fundamental unit in the existence of each one of us, in its value and unity of live becoming and self-determination. In the very moment the sense of this act is determined from a theoretical or aesthetic viewpoint, it loses its character as a unique event, such as it effectively is in the lived act, and assumes a generic value, an abstract meaning.

À propos the inextricable interrelation between participative existence, uniqueness, responsibility, love, all essential elements in the architectonics of the relation to the other in the human world, Bakhtin explains like this:

I love another, but cannot love myself; the other loves me, but does not love himself. Each one is right in his own place, and he is right answerably, not subjectively. From my own unique place only I-for-myself constitute an *I*, whereas all others are *others* for me (in the emotional-volitional sense of this word). For, after all, my performed act (and my feeling – as a performed act) orients itself precisely with reference to that which is conditioned by the uniqueness and unrepeatability of my own place. In my emotional-volitional consciousness the other is in his *own* place, insofar as I love him as *another*, and not as myself. The other's love of me sounds emotionally in an entirely different way to me – in my own personal context – than the same love of me sounds to him, and it obligates him and me to entirely different things. (Bakhtin [1920–24] 1993: 46.)

In Bakhtin's view the connection between culture and life, between cultural consciousness and singular, unique consciousness is reached on the basis of the responsible act, of unindifference. He distinguishes between "special responsibility", limited, technical responsibility, referred to the individual's repeatable

identity interchangeable with the identity of another individual, on the one hand, and “moral responsibility”, a form of “absolute responsibility”, that cannot be derogated, “without alibis”, “without excuses”, “without ways out”, that cannot be evaded, also in the sense of the “impossibility of being elsewhere”, on the other. The latter renders the action of each one of us unique, unrepeatable.

Without the connection between culture and life, without the unindifference of the responsible act, cultural, cognitive, scientific, aesthetic, political values appear as values in themselves and lose all possibility of verification, sense, transformation. This problematic, alluded to by Bakhtin in his early 1919 paper, “Art and Answerability” (in Bakhtin 1990: 1–3), is developed in *Towards a Philosophy of the Act*, his text of 1920–1924 (Bakhtin 1993), with specific reference to artistic activity.

The Russian term “*Edinstvennyi*”, singular, unique, unrepeatable, exceptional, uncomparable, *sui generis*, corresponds to the German *einzig* and is central in all of Bakhtin’s discourse. However, by contrast with Max Stirner’s work, where the term *einzig* already appears in the title, *Der Einzige und sein Eigentum* (1844), and his conception of the individual, in Bakhtin the reference is to uniqueness, to singularity open to the relation to the other, the relation of alterity with oneself and with others. This is uniqueness that involves all of life throughout the entire universe and not only the human world. Bakhtin connects the concept of uniqueness, singularity thus conceived with Søren Kierkegaard’s “single individual” ([1846] 1941: 75–87] and evidences analogies between Kierkegaard and Dostoevsky, though Dostoevsky was not familiar with Kierkegaard (see Bakhtin 2008: 115).

Most significant is Bakhtin’s distinction between two types of truth, indicated in Russian (unlike other languages such as English) with two distinct terms: “*iština*” and “*pravda*”. “*Iština*” refers to an abstract value, the truth of theoretical knowledge, a universal ideal of which there is no trace in the act; and “*pravda*”, truth as the specific intonation of the act, its affirmation, towards which the act tends, compellingly valid truth, each participant’s truth (see Bakhtin [1920–24] 1993: 46ff.).

The question is not simply of a theoretical order, limited to the cognitive sphere. Rather, it touches the life of each one of us, influencing us profoundly. To be recognised in one’s unique difference involves the quality of life. Social organisation itself, the cultural modelling of life functions on the basis of classifications, attributions of belonging; it resorts to genre, to universals as the condition of identification, differentiation, detection. Officially recognised difference is connected to identity, it demands attribution to a system, difference indifferent to uniqueness, to non-interchangeability among singularities. Here are two mutually impenetrable worlds that do not communicate with each other, the non official world of lived experience and the official world of the social, of culture consisting of relations among identities, roles, affiliations: on one hand,

the singularity of each, irreplaceability, specificity of one's relations, experiences, spatio-temporal and axiological coordinates, the inderogability of one's responsibility without alibis; on the other, relations exchanged among individuals representing identity, among systems, genres, affiliations, communities, classes, agglomerations, assemblages, collectives (cf. Bakhtin e il suo circolo 2014: 6).

In spite of division between two distinct worlds, the singularity and otherness of each, the attitude of active and unindifferent participation with others as unique beings, unlimited responsibility without alibis are values that continue to subtend the official, the public, the formal, the cultural order, that continue to support identity with its responsibilities limited by alibis. That which effectively unites these worlds thus modelled is the unique event of the participative, unindifferent act.

All this connects up well with Barthes's conception of *mathesis singularis*. In his 1980 book *La chambre Claire: Note sur la photographie* (in English *Camera Lucida: Reflections on Photography*, 1981), the question he poses, which resounds in sense unexpected, even bizarre, is this: "why mightn't there be, somehow, a new science for each object? A *mathesis singularis* (and no longer *universalis*)?" (Barthes 1980, Eng. trans. 1981: 8). As in Bakhtin's case, the overall sense of Barthes's various research itineraries and writings is oriented in the direction of the valorisation of uniqueness, through to his last text "On échoe toujours à parler de ce qu'on aime", a sort of synthesis and arrival point. The point is to reach the fundamental characteristic, the universal – in *Camera Lucida* the specific object of Barthes's attention is photography – beginning from the singular, the unique, beyond reductionisms, outside of the aseptic abstractions of languages, official knowledge and disciplines: crucial questions for each one of us in our singularity include what sense for me?, what does my body know?, what does my body, my other, savour of? According to Barthes it was necessary to start from the unique, the singular to reach the universal, from the singular to the determination of a body of knowledge of general value, and not vice versa. This itinerary illuminates the sense of Barthes's search for Barthes in a book published some years earlier, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in 1975.

The search for unique sense as the condition for the objectivity of science had already animated Victoria Welby (1837–1912) and her "significs", the neologism elected for her special approach to language and meaning, focussed on the relation to values. Welby thematised the vital importance of sense and significance in signifying processes, their purport, pertinence, value for the subject. The central question for Welby not only when a question of everyday know-how, but as the starting point for scientific research and its languages was what sense for me, for us, what relevance, importance, weight, reach, effect, in sum what value?

This is the attitude that inspired her studies on meaning from the very beginning, the need to reason outside and beyond the monological order of pre-established belief. Welby questioned Euclidean geometry on the basis of the conviction that parallel lines produced to infinity did not exist. Her friendship with the mathematician, educationist and psychoanalyst Mary Everest-Boole was no doubt a source of encouragement to continue her meditations in the field. And pursuing her work she found confirmation of her ideas in the volume *Lectures and Essays* by mathematician William K. Clifford who maintained that the secret of the structure of the universe was in the “principle of curvature”. Viewed in this light the straight line was but a segment of a curve. Formulating her observations in letters to her correspondents, Welby evidenced the importance for progress in knowledge of reasoning outside pre-established schemes and stereotypes, of interrogating sense in its singularity, sense “for me”:

When I began to study Euclid (at twenty-three) I found I could not accept one of his axioms. To me parallel lines produced to infinity were inconceivable. Try as I would I could not keep out the idea of defection, of curvature, however distant or slight. Straightness appeared to me as a result of relative smallness: as if it only needed “Alice’s” power of telescoping indefinitely, in order to see that my straight line was but the section of a curve. So I thought (as in the case of motion before matter, heliocentric v. geocentric, etc.) that this was my fault and defect. Now, years afterwards, I have come upon Clifford’s Essay on Gauss and Lobatschewsky and Helmholtz, etc. (in W. K. Clifford, *Lectures and Essays*). The axioms of geometry are only what we find in nature abstracted and reasoned from. But we don’t find the straight line infinite. That belongs to the pre-Copernican flat earth era. Euclid had to work from that received assumption which he shared with all men. This means so much to me... (Welby to Boys, 1882–1885, in Cust 1929: 110–111.)

For Welby the primary principle of “curvature in space” had a homological correspondence in “curvature in thought”. By homology with mathematical language she maintained that thought processes, signifying processes developed through curves and spirals, in progressions open to the infinite.

“For me” in the question “what sense for me” evidences the importance of *free listening*, of reasoning outside convention, and of exercising the imagination not only in relation to the human sciences, but also for the sake of progress in the sphere of the exact sciences. Again, all this can be associated to Peirce’s concept of the “play of musement” as the motor of scientific research and progress of knowledge.

3 THE APHASIA OF LOVER’S DISCOURSE AND OF ORDINARY LANGUAGE

3.1 In praise of non-functionality and the indirect word

Let us now return to Barthes and his interest in Pierre Loti’s novel *Aziyadé* where lover’s discourse is enigmatic and intensely passionate, sublime, but also

prohibited, secret, transgressive, scandalous, as well as frivolous and fleeting, joyous and exciting, yet sombre, gloomy, dissolute, and altogether impossible. Amorous discourses arise between the homonymous protagonist, Aziyadé (who lives in Turkey, in a harem, during the Russian-Turkish war) and the young English lieutenant, the hero of the novel named Loti, a homonym of the author, Pierre Loti, in an ambiguous play of names where the relation is not one of identification. Around these discourses there arise others still, other relations, hardly sketched, elusive, ambiguous, intangible, like Samuel's love for Loti, only just flowering, impalpable, unpronounceable, interdicted: "His hand trembled in mine and squeezed it more than would have been necessary" (Barthes [1952] 1972b, Eng. trans. 1980: 111). Barthes describes the paradox of a "fullness", of human relations – a fullness ultimately untold, unspeakable – realised in a void, the void of discourse, of language:

In other words, *nothing* happens. Yet this nothing must be said. How do you say: *nothing*? Here we are faced with a great paradox of writing: *nothing* can be said only as *nothing*; [...]. Hence we must cheat. *Nothing* can be caught up in discourse only obliquely, on the bias, by a kind of deceptive illusion; thus, Loti produces a thousand tenuous notations whose object is neither an idea nor a sentiment nor a fact, but simply, in the widest sense of the term, *the weather outside*. This "subject", which in everyday conversations the world over certainly occupies first place, deserves some study: despite its apparent futility, does it not articulate the void of discourse across which human society is constituted? [...] this subject is a void one, and this void is the very meaning of interlocution: we speak of the weather *in order to say nothing*, i.e., in order to tell the other we are speaking to him, in order to tell him nothing but this: I am speaking of you, you exist for me, I want to exist for you [...]. (*Ibid.*: 108–109.)

Nothingness has no referents, it admits of no periphrase, no metaphor, no synonym, no substitute; to name it otherwise than its pure denotation (the word *nothing*) is already to fill the nothing, the void, to belie it, like Orpheus who turning back to look at Eurydice and make sure of her presence loses her forever. "Speaking about the weather" says this nothing, it interrupts sense, disrupts construction of the world, the dream, the narrative, or perhaps is precisely this interruption. Discourse that says nothing, discourse adrift, evasion from sense, inspired by desire, intransitive writing, speaking about the weather implies contact among bodies, the relation of intercorporeality (*Ibid.*: 109–110), it carries out a "phatic function" in communication, to evoke Roman Jakobson (1963). Nothingness is evasion from sense, from the grasp of meaning, it opens to insignificance, to the futile, the trivial, the elusive, to being in the world as a primary condition, to writing before the letter, intransitive writing, literary writing. Lover's discourse tends towards this "nothingness" and as such is non-functional: no accumulation, no construction, but if anything, loss, dissolution. Lover's discourse originates from indifference towards the official word, the order of discourse, from disinterestedness towards communication-production and the functional order.

The conception of non-functionality is fundamental in the critique of the ideology of productivity (see Petrilli & Ponzio 2005; Ponzio 1997). By contrast to the latter, non-functionality is the right to the properly human, which implies to be a value, an end in oneself, and not a means, to be of account, a singularity as understood by Barthes, but also Bakhtin with his conception of “*Edinstvennyi*”. The right to non-functionality is the foundation of all rights. Levinas distinguishes between “human rights” and the “rights of the other”, between the rights of absolute otherness and the rights of identity (Levinas 1972). His “humanism of otherness” by contrast to the “humanism of identity” privileges the “properly human”, the body, the other, all of which resist dominion of the identical, the ideology of productivity, functionality, utility. In today’s communication-production order whose rhythms are regulated by the compulsion for production and competition at all costs, to the point of admitting of the *extrema ratio* of war, the right to non-functionality assumes the value of non suspect subversion (Jabès 1982).

To cheat language, to elude it implies to approach it asquint, to peer at it obliquely, out of the corner of one’s eye, like Perseus, the hero whose lightness is praised by the Italian writer Italo Calvino (1923–1985) in his *Six memos for the next millennium* (*Lezioni americane*, 1988), precisely in the section entitled “Exactitude”. Here Calvino describes the gaze of literature as the “possibility of health” against the “plague” that has struck humanity in its most distinctive faculty, that is, language. A “plague in language” which takes the form of homologation, automatism, levelling, not only of verbal expression, but of life itself, even the imagination, desire: “At this point, I don’t wish to dwell upon the possible sources of this epidemic, whether they are to be sought in politics, ideology, bureaucratic uniformity, the monotony of mass-media, or the way the schools dispense the culture of the mediocre. What interests me are the possibilities of health. Literature, and perhaps literature alone, can create the antibodies to fight this plague in language” (Calvino 1988, Eng. trans. 1988: 56).

Perseus, the Greek hero, defeats the Gorgon Medusa, the monster whose stare turns anybody who looks at her into stone. But Perseus vanquishes Medusa by looking at her indirectly, at her image in the bronze shield, by gazing not at her, but at her reflection, as recounted by the myth. Analogously to Perseus and this expedient of looking at Medusa’s reflection in the shield, literary writing too can escape the petrification of reality by looking at it, at the world, indirectly, thanks to its indirect gaze. For this very reason, as an indirect word, as a non-functional word, a word that is other with respect to dominant powers, the literary word like lover’s discourse is in a position to counteract the epidemic of language, the pestilence that has struck humanity, as Italo Calvino says in the passage cited above, the levelling of language onto stereotypes, the dissemination of abstract formulae, conventions and automatisms, passive *identification* with the order of discourse.

On the contrary, lover's discourse implies a demand for listening, a special type of listening, to the extent that it regards the relationship among singularities, beyond the limits of identity, beyond social role based on identity, beyond sexual identity, as occurs in the uncertain relation between Antonietta (Sofia Loren) and Gabriele (Marcello Mastroianni) in the film, *Una giornata particolare* (A Special Day), directed by Ettore Scola, 1977: two singularities in love in an ambiguous interplay between homosexuality and heterosexuality on the background of the tyranny of a fascist regime and its monological order; or as portrayed in the novel by Thomas Mann, *Der Tod in Venedig* (1912, *Death in Venice*), in which the successful bourgeois writer Gustav van Aschenbach, respectable and heterosexual, is unexpectedly overwhelmed, obsessed by love for the young Polish boy, Tadzio.

The alterity of one's own body, the body of *jouissance* interrogates the self's identity, the I's identity, its regimentation, and puts it into crisis. On coming to the word, the body enters a network of relations to other words, other bodies, implicated in ongoing, uninterrupted semiotic processes forming the sign network. In this entanglement of bodies and signs, which cannot be evaded, from which there is no escape, one's own body, my body, comes to being, is in becoming, in terms of singularity, unrepeatability, non-functionality. The non-functional dimension of life is evidenced by the body's mortality, the mortal body.

Non-functionality, unfinalisability, the singularity of each one of us transcends the limits of self's identification with any project whatsoever, with meaning, sense, the prerogative of levelling onto the useful, the efficient, the functional, the productive; singularity overcomes the limits of the body reduced to the status of means to an end, instrumental to the realisation of something outside of itself, instead of living and flourishing as an end in itself.

In the love relation, apart from being of interest, of being useful for this or that, the other is the object of disinterested affection, as absolute otherness, an inconclusive end. From our positioning in singularity we all know the simple truth that rings with universal value for each and every one of us: that when one loves or is loved, if a question of true love, of disinterested love, it is precisely this non-functionality, this excess, one's absolute otherness that the lover's discourse appeals to.

3.2 Time, relation and the other

The time of alterity, of otherness is the time of festivity, time that escapes presentification of the identical, power of the subject, of the World, of History; time that renders the invisible visible, that brings the other into presence, the other as absence, precisely the other's presence as other (cf. Levinas 1947). This is no

longer the productive time of *interest*, understood as short-sighted *self-interest*, but rather the time of the *interesting*, the time of excess, the “lost time” of *jouissance* to evoke Levinas, of unfinalised enjoyment, the “great time” of *dialogism* to evoke Bakhtin, the time of non-functionality with respect to efficiency, productivity of the day to evoke Maurice Blanchot (1955; see also Levinas 1975). The time of alterity is the time of interrogation, of jeopardisation of the word’s power, indeed of all powers – the power to command, to teach, to educate, to interrogate, to judge, to psychoanalyse, to heal, to persuade, to demonstrate, etc.

The love relationship, the erotic, the lover’s word is the time of excess, the time that brings the absent other into presence, though presence *as* absence insofar as it is other. In the amorous word, the other, the object of one’s desire, reveals itself as an absence, as a word in which the other’s presence is perceived as absence – “you are here and I already miss you”. In the love relation the other is unique, irreplaceable, the only one in the world. The love relation is unclassifiable, situated outside the classification of genre, role, social position, age, etc., a relation to the loved one’s absolute otherness, insignificance with respect to the order of discourse, a relation of becoming in unindifference.

In contrast to technical responsibility, responsibility for the other, absolute, moral responsibility, escapes the limits of classifications, agglomerations, affiliations, systems, classes. Absolute responsibility escapes generalisation of the concept. “Technical responsibility”, that is, specialised, formal responsibility is associated with a given social role and the authority with which one is invested to represent that role. “Moral responsibility” which is personal substantial responsibility is not exhausted in this formal function, in official representation. The fact of satisfying the demands of specialised action does not free us from personal responsibility, what we have also indicated above with the term answerability, we cannot abdicate our personal responsibility. On the contrary, a representative role, an empowered status must necessarily take account of it. Otherwise we fall prey to ritualism, consequently to the trap of pride and arrogance. Instead, we must become humble to the point of participating in person, of being responsible for, also in the sense of being responsive to the other, answerable to the other and for the other, in person, uncovering our faces hidden by those masks that are the roles, the official actions we perform. As Bakhtin says in his early text from the 1920s *Towards a Philosophy of the Act*:

I can perform a political act or a religious ritual in the capacity of a representative, but that already constitutes a specialised action, which presupposes the fact of my having been actually empowered to perform it. But even here I do not definitively abdicate my answerability in person; on the contrary, my representative and empowered status in itself takes into account my personal answerability. The tacit presupposition of life’s ritualism is not humility, but pride. One has to develop humility to the point of participating in person and being answerable in person. In attempting to understand our whole life as secret representation and every act we perform – as a ritual act, we turn into impostors or pretenders. Being a representative does not abolish but merely specialises my personal answerability. (Bakhtin [1920–24] 1993: 52).

In the case of absolute, unlimited, moral responsibility the I, the self, discovers its implication in the relation to the other, for the other, for that other’s well-

being, the other's safety. Signs of the other create an opening in identity, a passage towards otherness out-of-being, out-of-the-realism of the world, out-of-ontology, of the realistic gaze of politics (see Levinas 1987).

This trajectory leads outside and beyond reduction to functionality, equal exchange, direct communication and enhances singularity with the body as a living body implicated with other bodies. Out-of-being, out-of-subject, beyond the boundaries of ontology, beyond initiatives amenable to the subject, without alibis, the body is implicated in a dialogical relationship of intercorporeality with other bodies and their respective worlds, as living bodies that feel before being felt, that perceive before being perceived, that experience before being experienced, that know before being known.

The gratuitousness of love, of the love relationship demands no justification. A relationship impossible to explain is difficult to speak of. How to explain love at first sight?, like a flash of lightening, transference of love's perturbation upon an object unaware, without an apparent reason? Stendhal falls in love with Milan, a "phantasmatic image burst into his life"; Barthes who describes Milan as cold, foggy and filthy dreams of Lecce which he had never seen and yet associates to images of light, warmth and leisure: "Parodying Stendhal [...] I might have exclaimed: 'At last I shall see *la bella Italia!* A madman still, and at my age!'. For lovely Italy is always farther away...elsewhere" (Barthes 2007: 296; my trans. SP). The object of love is subject to shifts, is always elsewhere in the deferral among signs, it's absolute otherness an absence, impossible to grasp once and for all in the play of seduction, the passion of signs.

The mysterious, irrational nature of love, deferral among the signs of amorous passion that advance and land nowhere converges with the lover's search for the first pleasure. Barthes imagines Stendhal's loving passion for Italy, running to the Scala, like a maniac landing in a city favourable to his passion, rushing to the same places of the pleasure he has already experienced, already knows, his fatigue from traveling gratified. With respect to this image Barthes comments that the signs of a true passion "are always somewhat incongruous, the objects of transference tending to become tenuous, futile, unforeseen" (*Ibid.*: 297; my trans. SP).

The lover's discourse recovers the particular connoted as uniqueness and not as banality. In the section "The Winter Garden Photograph" (in *Camera Lucida*), Barthes recounts finding the picture he was looking for of his mother, in which he recognises the face he had loved, an image of her as a child, as he could never have known her. This is what Barthes denominates the "*punctum*", the unique other, the object of his "*mathesis singularis*": "A photograph's *punctum* is that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me)" (Barthes 1980, Eng. trans. 1981: 27). Unlike the *studium* the *punctum* is relevant to the sphere of love, pleasure, pain, the interesting, responsibility / responsiveness. Instead, the *studium*, covers the sphere of unconcerned desire, of

various interest, of inconsequential taste; it belongs to the order of liking and not of loving; it moves a semi-desire, a semi-will; it belongs to the same sort of vague, uninvolved, irresponsible interest one takes in certain people, entertainments, clothes, and books defined as “all right” (*Ibid.*: 29).

Just as he avoids reducing his family to the Family, Barthes searches for his mother without reducing her to the Mother and finds her in the *punctum* of her picture as a child. Beyond the rigour of the Law, beyond the order of discourse, the lover abandons himself to the Image, to the Imagination, giving full expression to the dialectics between universality and singularity, between generality and originality; the lover abandons himself to the beloved object, irreducible and irreplaceable, and thus to the desolation of pain and sorrow, to mourning inevitably provoked by its loss:

Thus I could understand my generality; but having understood it, invincibly I escaped from it. In the Mother, there was a radiant, irreducible core: my mother. It is always maintained that I should suffer more because I have spent my whole life with her; but my suffering proceeds from *who she was*; and it is because she was who she was that I lived with her. To the Mother-as-Good, she had added that grace of being an individual soul. I might say, like the Proustian Narrator at his grandmother's death: “I did not insist only upon suffering, but upon respecting the originality of my suffering”; for this originality was the reflection of what was absolutely irreducible in her, and thereby lost forever. It is said that mourning, by its gradual labor, slowly erases pain; I could not, I cannot believe this; because for me, Time eliminates the emotion of loss (I do not weep), that is all. For the rest, everything has remained motionless. For what I have lost is not a Figure (the Mother), but a being; and not a being, but a *quality* (a soul): not the indispensable, but the irreplaceable. I could live without the Mother (as we all do, sooner or later); but what life remained would be absolutely and entirely *unqualifiable* (without quality). (*Ibid.*: 75.)

Like the lover's discourse the *punctum* alludes to the particular, something manifest, but elusive, which escapes analysis. It provokes a drift in sense, the rise of what Barthes calls “obtuse sense”. The *punctum* is the absence of sense, the signifier without meaning, as occurs in a photograph on the background of the *studium*. The *punctum* tells of the originality, of the uniqueness and irreducibility of the beloved object which as such is lost forever, it tells of a quality, not the indispensable, but the irreplaceable.

[...] I would have to accept to combine two voices: the voice of banality (to say what everyone sees and knows) and the voice of singularity (to replenish such banality with all the *élan* of an emotion which belonged only to myself). It was as if I were seeking the nature of a verb which had no infinitive, only tense and mode. (Barthes 1980, Eng. trans.: 76.)

On one hand the generality of abstraction, of the universal, on the other specification of the singular, its articulation, declination; rather than self in the abstract infinite, self in the accusative.

3.3 Uniqueness in love and the paradox of impossible saying

Barthes's search for his mother tells of unique love, of love among singularities. This is not a *question* of love according to categories as imposed by Language: marital love, the lover's love, perverse love, filial love, paternal love, erotic love. The obstinate search for his mother's photograph is not search inspired by filial love, but rather is search by somebody in love, by the lover. As he writes in his *Journal de deuil* (1977b; translated in English as *Mourning Diary*, 2009, and in Italian as *Dove lei non è* [*Where she is not*], 2010), Barthes's problem *à propos* his mother was not to *manifest* his mourning, but to *impose* the *public* right to the love relation it implies (1977b, It. trans. 2010: 57). The lover's search is also search for *acolutia*, not a friend's search for a friend, a master's search for a follower, but the lover's search.

In *Aziyadé* the lieutenant Loti is assisted by two servants, two friends, Samuel and Ahmet. "Between these two affections, 'there is an abyss'" (Barthes [1952] 1972b, Eng. trans. 1980: 110). Barthes observes how the paradigm of the two friends (friend / lover) is well formulated in the novel, though it finds no development; sense has no consequence and remains somehow indifferent, without resolution. The subject in love is *atopos*, like the writer, unclassifiable, extraordinary, and *atopos*, out-of-place is the loved object, as Barthes says: "The loved object is recognised by the subject in love as *atopos* (a flattering qualification attributed to Socrates by his followers), that is, unclassifiable, endowed with an originality that is forever unpredictable" (2007: 473; my trans. SP). Unique love is not an idea, a concept, an abstraction, it does not exist in general. Unique love is always love in the first person, the love of a single individual, and precisely because of this it is always unique. It cannot be characterised as this or this other type of love. It is only possible to write about love in the first person. It is only possible to speak of love in the first person.

The single, unique, particular *other* fires up and seduces, in the search that characterises amorous discourse – in love, pain, enjoyment, happiness, solitude, pleasure. But this other is not an entity separate from self, a reified Other, an exalted Other. Discussing Stendhal – and speaking of Stendhal he is speaking of himself –, Barthes claims that "he has that rare passion, the passion for *the other* – or, or to put it more subtly: the passion for that other which is in himself" (2007: 298; my trans. SP). When in his meditations on Stendhal Barthes observes that one always fails to speak of what one loves, of the relationship between the lover and the object of love, he is not only referring to Italy, "in effect a ghost", a "symbolic generality". What Stendhal loves and *always ends up speaking of*, without ever succeeding, is that other which is in himself, and the same for Barthes. As he traces similarities between Stendhal's love of Italy and the places he too loves – Italy, Japan, Morocco –, Barthes ends up speaking over and over again of that other that is in himself.

Insofar as the other is unique, that other is multiform, plurivocal, delineated in the otherness relationship to others. On loving a particular detail, one loves concomitances, as Barthes says. The particular, the singular, the unique is multiform, polyphonic because the other is structural to it. As Bakhtin says, only love can appreciate and enhance the diversity and multiplicity of the unique, only un-self-interested and unindifferent love is able to comprehend the concrete variety of existence, without schematising and impoverishing. Stendhal loves Italian women, Italian music, the opera, La Scala opera house in Milan, a polyphony of pleasure, of foods...

As Barthes observes, all this produces a kind of *primal state* of pleasure, that one always attempts to recapture, but never to explain, for that is impossible. Italy is the place of “pure effect” (*Ibid.*: 299; my trans. SP). Search for the “pure effect”, for sensation, implies a difficulty in rendering one’s thought. “Now, what is a pure effect? An effect severed from and somehow purified of any explicative reason, i.e., ultimately, of a *responsible* reason” (*Ibid.*: 299; my trans. SP).

Paradoxical as it may seem, Stendhal is uncertain of how to express Italy, he proclaims his love, but does not know how to express it – in his diaries. The impotence of expression, the inability to speak variation – just like Stendhal who gets stranded in language, stuck in the very instant he tries to describe its beauty, its plurality, multiformity, *without succeeding* – produces the monotony of language that Barthes considers “quite simply algebraic: the word, syntax, in their platitude, refer expeditiously to a different order of signifiers; once this reference is suggested, Stendhal moves on to something else, i.e., repeats the operation: ‘This is as beautiful as Haydn’s liveliest symphonies’” (*Ibid.*: 301; my trans. SP).

In the passion of love, of being in love, one runs after a sensation but without ever reaching it, without ever succeeding to describe it, to speak it. In fact, the difficulty of language begins with sensation, all but easy to express: “Any sensation, if one wants to respect its vivacity and its acuity, leads to aphasia” (*Ibid.*). Aphasia arises from the dialectics between extreme love and difficult expression, this impossible saying that characterises language, a limit of language itself; the surge of love and at once the impotence to say it, expression repressed by the vivacity itself of the sensation. The object of love is traced outside of language, outside of functionality, outside of the official order, “the militant language of culture” (*Ibid.*: 302; my trans. SP). In singularity as other the beloved is not amenable to the order of power and control. The subject in love is literally speechless, *interloqué*, interdicted, ceaselessly interrupted in one’s locution. Aphasia arises in the space, the “*après-coup*”, a sort of after-the-fact, an intermittence between love and the impossibility of speaking that love, of communicating love. Like the space which separates and at once links a mother to her baby, the space of play and counter-play, the lover’s discourse is a shapeless space of fantasy, imagination and creation. And all this leads Barthes to exclaim

“on échoue toujours à parler de ce qu’on aime”, *one always fails in speaking of what one loves*.

But there is a possibility, that perspected by *writing*, literary writing, intransitive writing, whether poetry or novel. The literary word transcends the very limits of “the sterile immobility of the amorous image-repertoire” (*Ibid.*: 305; my trans. SP), as delineated with the word of the journal, the diary, which proves incapable of generating new sense itineraries. The beginning lines of Stendhal’s novel, *La Chartreuse de Parme*, narrate popular culture, joyous unofficial festivity, which – like Bakhtin’s *carnival* in *Rabelais and His World* (1965, English translation 1984) – transcend the limits of direct communication, of the dominant tendency towards egotism, as established by closed identity, severed from the other, and sterile. As intransitive writing, literary writing does not suffer limitations as established by the referent, or object (see Petrilli 2019: 101–103). It is free to voice the signifier’s polyphony, the condition of plurivocality, to express the multiformity of the unique, the particular, of the body vitally interconnected with the body of others (Rabelais’s carnivalesque body, grotesque body), of extralocalised intercorporeality. “Italy is a feast, that is what is ultimately conveyed by the Milanese preamble of *La Chartreuse*, which Stendhal was quite right to retain, despite Balzac’s reservations: festivity, i.e., the very transcendence of egotism” (Barthes 2007: 305; my trans. SP).

Literary writing renders speaking of love possible, for the “other of self” (in contrast to the self of closed identity, belonging, affiliation, territorialisation), and for the “other from self”. Like the subject in love, the literary word is out-of-place, *atopos*, extralocalised. Glimpsed elsewhere, deconstructed, deflected, diverted, without anchorage, the subject in love like the literary word is no longer in itself. In “Moi, Je – Myself, I” (in *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975), Barthes observes that despite being forever enclosed in pronominal lists, we now have the faculty to see beyond the subject/object paradigm – and given that the subject is elsewhere “why should I not speak of ‘myself’ since this ‘my’ is no longer the ‘self’?” (Barthes 1975, Eng. trans. 1975: 168).

4 TO CONCLUDE SPEAKING OF A “VITA NOVA”

Extralocalisation, otherwise than being, non-functionality, taciturnity, listening, passion for the indifferent, excess, the trivial, the irrelevant, the futile, Barthes’s *neutre* (2002b) all tell of the marginal, of the unofficial with respect to officialdom, the order of discourse, and they tell of life at the margins as *coming to new life*. In literary writing as in all art forms, the word, the sign are reinvented in a *vita nova*, they come to new life, a process that interlingual translation amplifies and enhances. The word not only participates in life from the inside, but loves it from the outside, as Bakhtin says. This is in the nature of artistic activity,

extralocalised and transcendent with respect to the egocentric limitations of being, to the walls and boundaries of the World, the world-as-it-is. The organising power in all aesthetic forms is the relation to the other, whereas the axiological relationship to one's own self, communication of the same with the same, among identicals, is aesthetically unproductive.

The aesthetically creative relationship to the hero and his world is like a relationship with somebody who is dying, *moriturus*. The author is situated at the margins of the world he or she is bringing to life, for intrusion into that world destroys its aesthetic value (Bakhtin 1979a, Eng. trans. in Bakhtin 1990: 188–191). Being on the outside, on the margins, characteristically of the literary word, this condition of extralocalisation, of dying is simultaneously participation in life, in the word, at the highest degrees of dialogism.

Being on the outside is also the possibility of resurrection in the “great time”, the time of otherness, dialogism and responsibility / responsiveness. In his conversation with St. Bernard in *Paradiso*, Dante Alighieri – in the interpretation of Bakhtin reader of *La Divina Commedia* (1230, see in particular *Paradiso* XXXI–XXXII) – suggests that one's body will be resurrected not for its own sake, but for the sake of those who love us, for those who knew and loved us in our irreplaceable uniqueness (Bakhtin 1979a, Eng. trans. in Bakhtin 1990: 57).

Barthes's interest in literature is connected to his “third sense”, his “*sens obtus*”, to significance whose object is the text, writing, the maximum opening of sense. Thanks to the shift in significance, to this opening of sense operated in language by literature, to the vocation for otherness, literary writing is capable of subversion and escape with respect to the order of discourse. Like Bakhtin Barthes too sees in literary writing, in artistic discourse generally and in lover's discourse, as they unfold in the dialectics between life and death, the possibility of humanising signs, the word, and thus regaining the properly human, the possibility of restitution to the very vitality of life.

The pretext of our present text is the work of translation of writings by Mikhail Bakhtin and his Circle, of courses by Roland Barthes dedicated to amorous discourse as well as what was probably the last text he wrote before his untimely death, “On échoue toujours à parler de ce qu'on aime”, dedicated to Stendhal: translation, a pre-text for a text that here wants to evidence the close interrelation between translation, lover's discourse and literary writing. It is not incidental that both Bakhtin and Barthes should have focused such a great part of their attention on literary writing, and independently of each other. Literary writing too is involved in the participative work of translation and, in fact, literary writing succeeds in making the reader feel what the character feels. The writer is capable of loving his character un-self-interestedly and consequently knows how to make his reader love that same character un-self-interestedly.

To reflect upon this intertwining – between translation, literary discourse and lover's discourse – means to better understand the translator, what the re-

lation is to the other, to the author of the text in translation, to language. What the translator does profoundly resembles what the writer as much as the lover does. Like the translator, they too, writer and lover, are engaged in saying the singular, the unreplaceable, the unrepeatable, the extraordinary and do so paradoxically through a means that communicates thanks precisely to its inclination for the ordinary, the generic, the repeatable, the universal.

REFERENCES

- ALIGHIERI, Dante [1295] 1932. *Vita Nova*. Ed. by M. BARBI. Bemporad: Florence. Turin: Einaudi.
- [1230] 1972. *La Divina Commedia*. Edited and annotated by C. H. GRANDGENT. Revised by Charles S. SINGLETON. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. [*The Divine Comedy*. Eng. trans. by Henry F. CARY. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son, 1980.]
- Bachtin e il suo circolo 2014. *Opere 1919–1930*. It. trans. (in collab. with L. PONZIO), ed. and intro. vii-xxxii, by A. PONZIO. Milan: Bompiani.
- BAKHTIN, Mikhail M. [1920–24] 1993. *Towards a Philosophy of the Act*. Eng. trans. by V. LIAPUNOV. Ed. by M. HOLQUIST. Austin: Austin University of Texas Press.
- 1929. *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Art]. Leningrad: Priboj. [*Problemi dell'opera di Dostoevsky*. It. trans. by A. PONZIO. In: Bachtin e il suo Circolo 2014. 1053–1423.]
- 1963. *Problemy poetiki Dostoevskogo*. Moscow: Sovetskij pisatel' (2nd revised and enlarged edition of Bakhtin 1929.) [*Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and Eng. trans. by C. EMERSON. Introduction by Wayne C. BOOTH. Series Theory and History of Literature, Vol. 8. Manchester: Manchester University Press, 1984.]
- 1965. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*. Moscoa: Izdatel'stvo, Chudozestvennaja literatura. [*Rabelais and His World*. Eng. trans. by H. ISWOLSKY. Bloomington: Indiana University Press, 1984.]
- 1970–71. From Notes Made in 1970–71. In: M. M. BAKHTIN 1986. 132–158.
- 1979a. *Estetika slovesnogo tvorčestva*. Moscow: Izdatel'stvo Iskusstvo. [For the English translation, see M. M. BAKHTIN 1986 and 1990.]
- 1979b. The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis. In: M. M. BAKHTIN 1986. 103–131. [*Problema teksta, Voprosy literatury*, 10, 1976; Il problema del testo. It. trans. by N. MARCIALIS. In: BAKHTIN *et alii* 1977. 197–230.]
- 1986. *Speech Genres & Other Late Essays*. Trans. by V. W. MCGEE. Ed. by C. EMERSON & M. HOLQUIST. Slavic Series 8. Austin: University of Texas Press.
- 1990. *Art and Answerability. Early Philosophical Essays*. Ed. by M. HOLQUIST & V. LIAPUNOV. Translation and notes by V. LIAPUNOV. Supplement translated by K. BROSTROM. Austin: University of Texas Press.
- 1996. *M.M. Bakhtin: besedy s V.D. Duvakinym*. Moscow: Progress, 2nd ed. Soglasie, 2002. [Presents six conversations between Mikhail Bakhtin and Viktor Duvakin, from 22 February to 23 March 1973.]
- 2008. *In dialogo. Conversazioni del 1973 con Viktor Duvakin*. Ed. & comment by Augusto PONZIO. It. trans. by Rosa Stella CASSOTTI. Edizioni Scientifiche Italiane. [For the Russian original, see Bakhtin 1996.]

- BAKHTIN, Mikhail M., Vjačeslav V. IVANOV, Julia KRISTEVA & alii 1977. *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*. Ed. by A. PONZIO. Bari: Dedalo.
- BARTHES, Roland [1952] 1972a. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil. [*Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici*. Torino: Einaudi, 1982; *New Critical Essays*. Eng. trans. by R. HOWARD. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1980.]
- [1952] 1972b. Pierre Loti: Aziyadé. In: BARTHES 1972a, 164–179. [It. trans., 166–181; Eng. trans., 105–121.]
- 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Écrivains de toujours. Paris: Éditions du Seuil, 1995², 2010. [Enlarged ed. contains *Fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes*.] [It. trans. *Barthes per Roland Barthes* by G. CELATI. Turin: Einaudi, 1980, 2007; *Roland Barthes by Roland Barthes*. Eng. trans. by R. HOWARD. Berkeley & Los Angeles: California, University of California Press, 1975.]
- 1977a. *Fragments d'un discours amoureux*. Tel Quel. Paris: Éditions du Seuil. [*Frammenti di un discorso amoroso*. It. trans. by R. GUIDIERI. Turin: Einaudi, 1979, 2014³.]
- 1977b. *Journal de Deuil*, 26 octobre 1977–15 septembre 1979. Texte établi et annoté par Nathalie LÉGER. Paris: Éditions du Seuil, 2009. [*Dove lei non è. Diario di lutto*, 26 ottobre 1976–15 settembre 1979. Ed. by N. LÉGER. It. trans. by V. MAGRELLI. Turin: Einaudi, 2010; *Mourning Diary*. Eng. trans. by R. HOWARD. New York: Hill and Wang, a Division of Farrar, Strauss and Giroux, 2009.]
- 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions du Seuil. [*La camera chiara. Nota sulla fotografia*. It. trans. by R. GUIDIERI. Turin: Einaudi, 1980; *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Eng. trans. by R. HOWARD. New York: Hill and Wang, a Division of Farrar, Strauss and Giroux, 1981.]
- 1982. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Éditions du Seuil. [*L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*. It. trans. by C. BENINCASA et alii. Turin: Einaudi, 1985.]
- 1984. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil. [Points Essais. Paris: Éditions du Seuil, 1993.] [*Il brusio della lingua*. It. trans. by B. BELLOTTO. Turin: Einaudi, 1988; *The Rustle of Language*. Eng. trans. by R. HOWARD. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1989.]
- 1993–2002. *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens*. Vol. I, 1942–1961, Vol. II, 1962–1967, Vol. III, 1968–1971, Vol. IV, 1972–1976, Vol. V, 1977–1980. Ed. by Eric MARTY. Paris: Éditions du Seuil.
- 2002a. On échoue toujours à parler de ce qu'on aime. In: *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens*. Volume V. Ed. by Éric MARTY. 906–914. Paris: Éditions du Seuil. [It. trans., see BARTHES 2017; Eng. trans. in BARTHES 1984. 296–305.]
- 2002b. *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977–78)*. Texte établi, annoté et présenté par T. CLERC, sous la direction d'E. MARTY. Paris: Editions du Seuil.
- 2003. *La Préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978–1979 et 1979–1980*. Ed. by Nathalie LÉGER, under the direction of Éric MARTY. Traces écrites. Paris: Éditions du Seuil. [For the Italian translation, see BARTHES 2010a.]
- 2007. *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974–1976, suivi de Fragments d'un discours amoureux (pages inédites)*. Ed. & Préface by Claude COSTE. Intro. by Éric MARTY. Traces écrites. Paris: Éditions du Seuil. [For the Italian translation, see BARTHES 2015.]
- 2010a. *La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e seminari al Collège de France (1978–1979 e 1979–1980)*. 2 vols. Intro. trans., ed. by Emiliana GALIANI & Julia PONZIO. Saggi letterari. Milan: Mimesis. [For the French original, see BARTHES 2003.]
- 2010b. *Le lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratique des hautes études (1973–1974)*. Text established, annotated & presented by A. HERSCHBERG PIERROT. Traces écrites. Paris: Éditions du Seuil.

- 2015. *Il discorso amoroso. Seminario a l'École pratique des hautes études (1974–1976), seguito da Frammenti di un discorso amoroso (inediti)*. Introduction to It. ed., trans. and ed. by A. PONZIO. Milan: Mimesis. [For the French original, see BARTHES 2007.]
- 2017. *Non si riesce mai a parlare di ciò che si ama*. Presentation to It. ed. by A. PONZIO. 9–26. Milan: Mimesis. [This Italian edition presents Barthes' essay in the form of a booklet, 42 pages in all. For the French original, see BARTHES 1995 & 2002.]
- BARTHES, Roland & HAVAS, Roland 1977. Ascolto. In: *Enciclopedia* vol. 1. Turin: Einaudi. 982–991. [Now in BARTHES 1982. 345–364.]
- BLANCHOT, Maurice 1955. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- BORGES, Luis Jorge 2000. *This Craft of Verse*. Ed. by C.-A. MIHAILESCU. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. [*L'invenzione della poesia. Le lezioni americane* It. trans. by V. MARTINETTO & A. MORINO. Milan: Mondadori, 2001.]
- BRADBURY, Ray 1953. *Fahrenheit 451*. New York: Ballantine Books.
- CALVINO, Italo 1988. *Six memos for the next millennium*. Eng. trans. by Patrick CREAGH. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. [*Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milan: Feltrinelli, 1988.]
- CP = PEIRCE, Charles Sanders 1931–1958.
- CUST, Mrs. Henry (Elizabeth) (Intro. & ed.) 1929. *Echoes of Larger Life. A Selection from the Early Correspondence of Victoria Lady Welby*. London: Jonathan Cape.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor [1866] 2009. *Crime and Punishment*. Translated with an introduction by D. MAGARSHACK. New York: Sterling.
- [1871–72] 2008. *Demons*. Translated with an introduction by R. A. MCGUIRE. London: Penguin. [First published in 1871–72 as a series in the journal *The Russian Messenger*, printed as a single volume in 1873.]
- ECO, Umberto 2003. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milan: Bompiani.
- GOETHE, Johann Wolfgang von 1774. *Die Leiden des jungen Werthers*. Leipzig: Weygand'sche Buchhandlung. [2nd reviewed ed. 1787.] [*I dolori del giovane Werther*. Trans. & ed. by P. CAPRIOLO. Milan: Feltrinelli, 2004; *The Sorrows of Young Werther*. Trans. by D. CONSTANTINE. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press, reedition 2012.]
- HUSSERL, Edmund 1948. *Erfahrung und Urteil*. Ed. by L. LANDGREBE. Praga: Akademia. [*Experience and Judgment*. Revised ed. by L. LANDGREBE. Intro. by J. S. CHURCHILL. Afterword by L. ELEY. Eng. trans. by J. S. CHURCHILL & K. AMERIKS. Evanston: Northwestern University Press, 1973.]
- IVANOV, Vjačeslav V. 1973. Značenijskie idej Bachtina o znake, vyskazyvanii i dialoge dlja sovremennoj semiotiki. In: *Trudy po znakovym sistemam* 1. Tartu University. [Significato delle idee di M. Bachtin su segno, l'atto di parola e il dialogo per la semiotica contemporanea. It. trans. by N. MARCIALIS. In: M. BAKHTIN *et alii* 1977. 67–104.]
- JABES, Edmond 1982. *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*. Paris: Gallimard. [*Il libro della sovversione non sospetta*. It. trans. A. PRETE. Milan: Feltrinelli, 1984.]
- JAKOBSON, Roman 1963. *Essais de linguistique générale*. Translation and Preface by Nicolas RUWET. Paris: Editions de Minuit.
- JAKUBINSKI, LEV P. 1923. O dialogičeskoj reči. *Russkaja reč'*. Petrograd. [On Dialogic Speech. *PMLA*, Vol. 112, 2, 1997. 243–256. Eng. trans. by M. ESKIN.]
- KIERKEGAARD, Søren [1846] 1941. *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments*. Trans. by David F. SWENSON, completed after his death by Walter LOWRIE. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- LEVINAS, Emmanuel 1947. *De l'existence à l'existant*. Paris: Vrin. [2nd ed. 1984.] [*Dall'esistenza all'esistente*. It. trans. by F. SOSSI. Preface by P. A. ROVATTI. Genoa: Marietti, 1986.]
- 1961. *Totalité et Infini*. The Hague: Martinus Nijhoff. [*Totality and Infinity*. Eng. trans. by A. LINGIS, Intro. by J. WILD. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969; Dordrecht: Kluwer, 1991.]

- 1972. *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier: Fata Morgana.
- 1974. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. The Hague: Nijhoff.
- 1975. *Sur Blanchot*. Montpellier: Fata Morgana.
- 1987. *Hors sujet*. Montpellier: Fata Morgana.
- LOTI, Pierre 1879. *Aziyadé*. Paris: Calmann-Lévy, Gallimard. [Italian translation, *Aziyadé. Estratti di annotazioni e lettere di un tenente della Marina inglese entrato in servizio della Turchia il 10 maggio 1876, ucciso entro le mura di Kars il 27 ottobre 1877*. Presentation by Roland BARTHES, 13–33. It. trans. by L. PRATO CARUSO. Parma: Franco Maria Ricci, 1971.]
- MARCUSE, Herbert 1964. *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon.
- MANN, Thomas 1912. *Der Tod in Venedig*. Frankfurt: S. Fischer Verlag. [*Death in Venice*. Eng. trans. by M. H. HEIM. New York: HarperCollins, 2005.]
- MORRIS, Charles 1938. *Foundations of the Theory of Signs*. In: *International Encyclopedia of Unified Science* I (2). Chicago: University of Chicago Press.
- 1942. *Paths of Life. Preface to a World Religion*. New York: Harper. [Reprint Chicago: Chicago University Press, 1973.]
- 1946. *Signs, Language, and Behavior*. New York: Prentice Hall.
- 1948. *The Open Self*. New York: Prentice-Hall, Inc. [*L'io aperto. Semiotica del soggetto e delle sue metamorfosi*. Introduzione, It. trans. and ed. by S. PETRILLI. Bari: Graphis, 2002. New revised edition. Lecce: Pensa Multimedia, 2017.]
- 1956. *Varieties of Human Values*. Chicago: Chicago University Press.
- NERVAL, Gérard de 1999. *Sylvie*. A bilingual French/Italian edition, translation, introduction and comment by Umberto ECO; trilingual book series Scrittori tradotti da scrittori, directed by V. MAGRELLI. Turin: Einaudi. [Original French ed. 1853 & 1854.]
- ORWELL, George 1949. *Nineteen Eighty-Four. A Novel*. New York: Penguin. [9th edition 1982.] It. trans. 1984 by G. BALDINI. Milan: Mondadori, 1950, 1973.]
- PEIRCE, Charles Sanders 1931–1958. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. I–VI, ed. by C. HARTSHORNE & P. WEISS, 1931–1935, Vols. VII–VIII, ed. by A. W. BURKS, 1958. Cambridge (Mass.): The Belknap Press, Harvard University Press.
- PETRILLI, Susan (ed.) 2001. *Lo stesso altro. Athanor. Semiotica, filosofia, arte, letteratura* XII, 4. Rome: Meltemi.
- (ed.) 2007. *La filosofia del linguaggio come arte dell'ascolto. Sulla ricerca scientifica di Augusto Ponzio / Philosophy of language as the art of listening. On Augusto Ponzio's scientific research*. Ed. & Preface, "Ouverture", by S. PETRILLI. Bari: Edizioni dal Sud.
- 2009. *Signifying and Understanding. Reading the Works of Victoria Welby and the Significant Movement*. Pref. by P. COBLEY. Berlin: Mouton. [This monograph includes a vast selection of published and unpublished writings by Victoria Welby.]
- 2010. *Sign Crossroads in Global Perspective. Semioethics and Responsibility*. Editor John DEELY. Preface and Editor's Introduction by J. DEELY. New Brunswick & London: Transaction.
- 2012. Tempo di scrittura, tempo di vita nuova. In: *Tempo, corpo, scrittura* (with A. PONZIO et al). PLAT. Quaderni di pratiche linguistiche e analisi di testi, n. 1/2012. Lecce: Pensa Multimedia. 85–112.
- 2014. Ricominciare narrando: l'oltre della scrittura. In: *Figure e forme del narrare. Incontri di prospettive*. Ed. & intro. by Augusto PONZIO. Lecce: Milella. 323–340.
- 2016. *The Global World and Its Manifold Languages. Otherness as the Basis of Communication*. Reflections on Signs and Language. Bern: Peter Lang.
- (ed.) 2017a. *Challenges to Living Together. Transculturalism, Migration, Exploitation*. Milan: Mimesis International.
- (ed.) 2017b. *Digressioni nella storia. Dal tempo del sogno al tempo della globalizzazione*. Milan: Mimesis.

- 2019. *Signs, Language and Listening. Semioethic Perspective*. Ottawa, Toronto, New York: Legas.
- PETRILLI, Susan & Augusto PONZIO 2005. *Semiotics Unbounded. Interpretive Routes through the Open Network of Signs*. Series Toronto Studies in Semiotics and Communication. Toronto, Buffalo, London, Toronto: University Press of Toronto Press.
- 2016. *Lineamenti di semiotica e di filosofia del linguaggio*. Perugia: Guerra Edizioni.
- 2017a. Storytelling as Listening, Encounter and Hospitality. In: PETRILLI (ed.) 2017a, 233–247.
- 2017b. Il raccontare nell'epoca della comunicazione globale. In: PETRILLI (ed.) 2017b, 281–300.
- PONZIO, Augusto (ed.) 1977. *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*. Bari: Dedalo.
- 1997. *Elogio dell'infunzionale. Critica dell'ideologia della produttività*. Rome: Castelvecchi. [New reviewed and enlarged edition. Milan: Mimesis, 2004.]
- 2009. *L'écoute de l'autre*. Paris: L'Harmattan.
- 2011. *La filosofia del linguaggio*. Bari: Giuseppe Laterza.
- PONZIO, Augusto, Patrizia CALEFATO & Susan PETRILLI (ed.) 2006. *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*. Rome: Meltemi.
- PONZIO, Augusto et alii 2010. *Roland Barthes. La visione ottusa*. Milan: Mimesis.
- PROUST, Marcel 1896. *L'indifférent*. Préface de Philip KOLB. Blanche. Paris: Gallimard. [*L'indifférente*. Introduzione di G. AGAMBEN. Traduzione M. BONGIOVANNI BERTINI. Nuovi coralli. Torino: Einaudi, 1978.]
- SEBEOK, Thomas A. 1981. *The Play of Musement*. Bloomington: Indiana University Press.
- STENDHAL [Marie-Henri Beyle] 1839. *La Chartreuse de Parme*. Paris: Hetzel. [*La Certosa di Parma*. It. trans. by E. TADINI. Milan: Garzanti, 1945.]
- STIRNER, Max [1844] 1979. *L'unico e la sua proprietà*. It. trans. by L. AMORUSO. Milan: Adelphi, 1979. [Title of German original *Der Einzige und sein Eigentum*.]
- VOLOŠINOV, Valentin N. 1929. *Marksizm i filosofija jazyka*. Leningrad: Priboj. [*Marxismo e filosofia del linguaggio*. Ed. A. PONZIO. It. trans. by M. DE MICHIEL. Lecce: Manni, 1998. New It. trans. by A. PONZIO in *Bachtin e il suo Circolo* 2014. 1461–1840; *Marxism and the Philosophy of Language*. Eng. trans. L. MATEJKA & I. R. TITUNIK. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973. New edition 1986.]
- WELBY, Victoria [1903] 1983. *What Is Meaning? (Studies in the Development of Significance)*. Ed. and pref. A. ESCHBACH. Introduction G. MANNOURY. In: *Foundations of Semiotics* vol. 2. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- WHITMAN, Walt 1888. *Democratic Vistas, and Other Papers* [published by arrangement with the author.] London: Walter Scott; Toronto: W. J. Cage & Co.

Beyond marginality

Non-native accent in intersemiotic theatre translation

Sirkku Aaltonen

University of Vaasa, English and Translation Studies

Visiting Researcher at Effat University, Jeddah, the Kingdom of Saudi Arabia

Abstract: The study of theatre translation has remained marginal among the fields in translation studies. There are so many variables, the objects themselves are absent, and the moment of production is the moment of consumption. Although the script may still exist, it is unlikely to contain any indications of acting styles or the actors' accents. This article will focus on a number of performances of two famous actors from the early years of the Finnish language theatre. Charlotte Raa (1838–1907) had the leading role in the “first” Finnish language theatre performance, while Ida Aalberg (1858–1915) was the first Finnish star actor who performed both in the Nordic countries and in Europe. Their non-native accent did not serve a dramaturgical function in their performances and was, therefore, read both against the artistic heritage and world, in this case, the ideological climate of the time.

INTRODUCTION

The aim in this article is to explore the responses to two cases of intersemiotic translation where an accent, which has not been indicated in the script, has appeared as a consequence of the non-nativeness of the actor. The material of the study consists of the performances of two actors, the Sweden Swedish Hedvig Charlotte Raa (1838–1907) and the Finland Finnish Ida Aalberg (1858–1915) in the second half of the 19th century. Neither performed in their mother tongue; Raa performed in Finnish and Aalberg in Finland Swedish, Danish and German. The evidence of the reception of their performances will be drawn from historiographies and their documentation of mainly newspaper reviews. The research question will concern the reasons for the variation between positive and negative reaction to the actors' delivery of their lines in a language variety which was not theirs.

Theatre translation may involve three types of translation, that is, there are three ways of interpreting a verbal sign. According to Roman Jakobson (1959: 233), the three types consist of *intralingual translation*, that is, rewording of verbal signs by means of other signs in the same language. Secondly, in *interlingual translation, translation proper*, verbal signs are interpreted by means of some other language, and, finally, *intersemiotic translation*, or *transmutation* involves an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems. In staged performance, intralingual translation might include

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.)

Marginalia

Acta Translatologica Helsingiensia (ATH) Vol 4, 61–79. 2020.
Helsinki: University of Helsinki, Nordica, Swedish Translation Studies.

replacement of one dialect by another for purposes of localisation (see the example of *Masjävlar* below), interlingual translation would be needed in staging Finnish plays abroad and, the other way round, translation of foreign plays for staging in Finland. Intersemiotic translation in theatre refers to the fleshing out of the script, the bringing together of the actor's body and the script, stage, lighting, music, costume, makeup and special effects. In this article, a foreign accent is regarded as deriving from intersemiotic translation. Research into intersemiotic translation in theatre has produced mainly case studies (e.g. Aaltonen 2007, 2010), whereas theatre studies have largely focused on the type of relationship between the text and performance (e.g. Carlson 1985; Vanden Heuvel 1993), or staged performance as a process (Chauduri 1999). Research into intersemiotic translation is complicated by the fact that staged performances are events of the past and, therefore, not directly accessible to researchers. Instead, as Thomas Postlewait (1991: 158) has pointed out, they have to rely on secondary evidence from often random documentation. According to him, documents, then, are also products of their time, drawing upon presuppositions of complex theoretical ideas such as cultural ideologies, narrative paradigms and principles of causality or contiguity. In addition, even if researchers could gain access to the script, both audible and visible signs suggested in them may have been changed or ignored in the actual *mise en scène*, or there might be no guidelines at all.

Everything on stage can carry a semantic meaning. Visible signs, such as costume, makeup, furniture, and lighting, can be read as part of the story and so can audible signs of music, noises, silence, the actor's voice quality and/or accent. The decision on the use of a particular language or language variety (dialect, accent, style, or register) may have been taken *a priori* by the playwright or director/translator, and all characters may use it. A language variety may have been employed in the text to promote an ideological agenda and to support the rights of those who use it. It may also be used in the text to imply a characterological or locational feature such as in the play *Masjävlar* (2001) when the Swedish playwright Maria Blom set her play in Dalarna, a county north of Stockholm. All characters used the local dialect *dalamål*, and, as the inhabitants, the Dalecarlians, are usually called *masar*, the play got the title *Mas + jävlar* meaning 'bloody Dalecarlians' (see Wadén 2001). When the play crossed the border to Finland in intralingual translation, the title changed first to *Bondjävlar* (2010), 'bloody peasants', and the dialect into the Finland Swedish Närpes dialect (an Ostrobothnian town) (Perera 2016) and later, to *Närpesboan*, which specified the location already in the title (Rothberg 2010).

The use of an accent may be either intentional or unintentional. An intentionally employed stage accent has traditionally been designed to give the impression of a character's geographical background. Certain features of the accent are selected and exaggerated or simplified for theatrical purposes (Carl-

son 2006: 11). In American films, the villains tend to have a British accent which makes them appear less trustworthy (Willgress 2017). On stage, a non-native accent, used for characterological purposes, turned both Greta Garbo and Marlene Dietrich into exotic, mysterious and even dangerous *femmes fatales* (Bell 2011).

Even if a foreign accent is an unintentional indication of the actor's non-nativeness, the audience will first try to integrate it into their external world, the world between the stage and the audience. A particular venue with its traditional audience is likely to support this integration. If this does not succeed, the audience can ignore the distraction if the acting skills or the fame of the actor overshadow the disruption. If nothing succeeds to motivate the acceptance of an intrusive accent, it will dominate their theatrical experience. The language (or language variety) will move to the centre of attention, challenging the existing consensus of staged performance. The audience either accepts or rejects this challenge. (See Aaltonen 1993: 36.)

The article begins with an account of the performances in the research material, which is followed by the discussion of research literature and the reservations that need to be made when using these historiographies as evidence of past events. The analysis itself has been carried out within an interdisciplinary approach combining sociolinguistics, translation and theatre studies. The research paradigm will be introduced before the report and discussion of the findings. Conclusions will close the article.

PERFORMANCES IN THE ANALYSIS

The performances in the material have been selected from the second half of the 19th century when Finnish language stagecraft was taking its first steps towards a Finnish-language theatre. Sceptics doubted if there would be enough plays for a Finnish repertoire, enough Finnish-speaking actors for the roles and a sufficiently large audience to support the venture. Some amateur theatre performances had already been organised in Finnish by the Finnish conscript army (Finns were exempted from conscription into the Russian army) to lower estates, but these are not usually recorded in historiographies (Paavolainen 2014: 391). Irrespective of all difficulties, the Fennomans, the mainly Finland Swedish nationalists, succeeded in organising the “first” Finnish language theatre performance of *Lea* by the Finnish playwright Aleksis Kivi (1834–1872) on the 10th of May, 1869 with the Sweden Swedish Hedvig Charlotte Raa (1838–1907) in the leading role. This performance will be included in the analysis.

Raa was born in Stockholm and got her actor training at the Dramatens elevskola (the school of the Swedish national scene) in Stockholm. She started her career in travelling theatre companies in both Sweden and Finland, and

became the leading actor in *Nya teatern*, the first permanent Swedish language stage in Finland. (Rossi 1997.)

Unlike Raa, Ida Aalberg (1858–1915) had no formal theatrical training but learnt acting in minor roles in the 1880's on the stage of the new Finnish national theatre, established in Helsinki in 1872. Her family had spoken Finnish at home although her mother came from a Swedish-speaking region and had been taught Swedish by Ida's grandmother (Räsänen 1925: 29–31). Aalberg is likely to have picked up some Swedish from her, and she also went to a Swedish school in Helsinki (3 years) and, after that, received private tuition in Swedish (Koski 2013: 90). Her acting developed both through praxis and tuition, and through her social skills and contacts, she was invited to act on a number of foreign stages in Hungary, Sweden, Norway, Denmark and Germany. Her performances in the analysis will consist of the first one in Christiania (present day Oslo, the capital of Norway) in 1885, where she acted in Swedish, in Copenhagen in the same year (in Swedish), and the following years (in Danish), in Bergen, Norway in 1888 (in Swedish), in Berlin in 1890 (in German) and, finally, in Stockholm in 1894 (in Swedish). Ilmari Räsänen, Aalberg's biographer often gives vague indications of the time of the performances. For evidence of reactions to the non-native accent ensuing from the intersemiotic translation from written text to speech, the analysis will draw on a number of historiographies of the early Finnish language theatre and their commentary on the performances. The most important historiographies for the study of audience response to Ida Aalberg's accent have been Ilmari Räsänen's autobiography of Aalberg and Ritva Heikkilä's autobiography of her (1998). In addition, I have also consulted *Henrik Ibsen's skrifter* and Kansalliskirjasto's (The National Library) digitalized newspapers for dates of performances and reviews. Unfortunately they have remained vague and only the months could have been concluded from these sources. For Charlotte Raa's reception, the main source has been Aspelin-Haapkylä's Finnish Theatre History (1906). As the evidence from the historiographies will be already secondary interpretation of someone else's interpretation which I will, in turn, interpret, the reservations that need to be made will be discussed next.

ACCESSIBILITY OF THE PAST

Staged performances, unless they are mediated through film, are inaccessible to researchers except through historiographies whose evidence is authored, but, still, provides a frame and shape to the events. It gives us the perspective from which to look at the events. Some details have been included at the cost of others and these have been woven into a narrative, which, according to Postlewait (1991: 176), is the most prevalent means for ordering history.

Narrativization, which in White's words (1980: 7) refers to feigning to make the world speak itself and speak itself as a story, organises historical events into a sequence or a story line that presupposes contiguous or causal lines of development. No document contains only one possible meaning (Postlewait 1991: 161).

As the purpose of this article is to explore the response to the non-native accent of Charlotte Raa and Ida Aalberg, a number of historiographies has been consulted. Charlotte Raa's *Lea* in 1869, and Ida Aalberg's roles on stage in the Nordic countries and Germany towards the end of the 19th century have attracted the attention of historiographers of which the most prominent used in this article include:

- from the "first" substantial history of Finnish language theatre by Eliel Aspelin-Haapkylä Part I (1906) and III (1909)
- the biography of Ida Aalberg (1858–1915) by Ilmari Räsänen (1925)
- the biography of Ida Aalberg by Ritva Heikkilä (1998)
- the history of the Finland Swedish theatre by Ingrid Qvarnström (1946)
- the account of conflicts between the Finnish – and Swedish language theatre groups by Yrjö Hirn (1949)
- the actors and acting throughout the history of theatre in Finland by Pirkko Koski (2013)
- the biography of Kaarlo Bergbom (1843–1906), the first theatre director of Finnish language theatre by Pentti Paavolainen (Part I 2014).

The above works have been used as the evidence of the reception of the non-native accent of the actors who have both been regarded as the "first" in some respect in the new Finnish language theatre. Charlotte Raa was the protagonist in the first play performed in Finnish, whereas Ida Aalberg was the first Finland Finnish celebrity whose performances attracted audiences to the newly established theatre.

There should always be a number of historiographies in order for a researcher to get more than one perspective of the theatrical event. As Postlewait (1991: 160) has pointed out, we do not find the facts themselves in historiographies, but statements of facts. There is always a reason for the statements to be included in historical discourse, but even the best kinds of written or material evidence are not the event but only records of the past that still remain in the present. In order to identify the constraints on historical writing, we need to be aware of the filters between the initial event and our perception of it. Postlewait has listed twelve challenges that the historiographers themselves and those who are later using their works can face. We need to be aware of the causes, motivations, aims and purposes of the initiating agent(s) of a historical event but are unlikely ever to recover all of them. He further points out (1991: 163–164) that our description will always be partial.

There are a few problem areas listed by Postlewait that apply to the present study. Firstly, as human beings, we need to tie an event somehow into a story line to make sense of it. Similarly, historiographers define and position specific events according to their understanding of the interrelated and even contradictory causes. They have many potential contexts to select from, while each way of framing the description and analysis imposes an interpretive meaning and, also, partially excludes others. (Postlewait 1991: 165.) A case in point are the many exclusions in Aspelin-Haapkylä's history of the first Finnish theatre. Paavolainen (2014: 503) identifies one of the many exclusions in Aspelin-Haapkylä's (1906: 160–65) description of the resistance towards Raa's performance in a Finnish play, which had been published in the Swedish language paper *Hufvudstadsbladet* (3.4.1870). At the same time he omitted all its counter-arguments that had appeared in the press.

Secondly, we need to be aware that the documents express specific meanings for a different time and place, and we must translate carefully, keeping in mind that translations are at best approximations (Postlewait 1991: 167). Thirdly, when we are reading historiographies for evidence, we tend to believe that only one perspective is right. Still, the documentation has usually come from a limited number of participants, witnesses and social organisations, and we tend to choose the ones whose evidence points towards our values. (Postlewait 1991: 167–68.) For example, all Finnish historiographers and researchers into theatre histories tend to use Aspelin-Haapkylä's massive four-volume-work (1906–1910) at least as a starting point. He had a clear political agenda as one of the Fennomans who were yearning to raise the Finnish language and Finnish culture from the peasant status to a prestigious one. He was also a good personal friend of the first Finnish theatre director Kaarlo Bergbom (1843–1906). This is evident in his narrative. Also, Ilmari Räsänen's biography (1925) of Ida Aalberg needs to be read against his statement in the introductory text (no page number) where he admits that the reason for writing the book was the request from persons who wished to honour her memory. For that reason, we can expect a positive and respectable attitude towards Aalberg. It is also obvious that Heikkilä (1998) has consulted both Aspelin-Haapkylä and Räsänen's work. Neither Räsänen nor Heikkilä are aiming at scholarly and detailed recording of events and have, for example, largely left dates out of their narrative and used expressions such as “Kristianialaisen *Aftenposten*in arvostelu Ida Aalbergista ...” (the review of Ida Aalberg by the Christianian *Aftenposten*) (Räsänen 1925: 201) and “Kun Ida Aalberg palasi Kööpenhaminaan, paistoi taas aurinko ja oli lämmintä, mutta ilmassa tuoksui lähestyvä syksy” (When IA returned to Copenhagen, the sun was shining and it was warm, but there was a smell of the autumn already in the air) (Heikkilä 1998: 205). This will form a limitation to the present study as well, and times (months) of performance are concluded from circumstances and reviews assumed to have followed the performances.

Fourthly, in attaining information of past theatre events and their reception, there is also the problem of interpreting documents that might contain, not only unintentional distortions and mistakes, but also wilful absences and silences (Postlewait 1991: 170). Charlotte Raa's leading role in the "first" Finnish language stage performance has obscured the fact that already before that, the Finnish conscript army had organised Finnish language performances (see above reference to Paavolainen 2014: 391). The fifth constraint has been referred to above, that is, once a specific event is deemed as significant, also subsequent historians are drawn to it. Its status is taken for granted because historians read previous historians and regularly write about the same events that their predecessors did. The sixth challenge to using historiographies as evidence is the distance between our understanding and theirs. The historiographers are working within their codes, discourses, values and cultural systems and *we* are working within ours. In both cases, this affects the understanding of the events. (Postlewait 1991: 172–173.)

Finally, when we are reading a historical account of a specific event, we are thrice removed from it. Postlewait (1991: 177–178) points out that we are reading readings that are readings of the event. The first reading is the document, the second reading is the historian's interpretation of the document, and the third reading is our own interpretation of the historian's report. All readings draw on presuppositions, codes, values and inclinations and there are many possible ways of constituting and writing about historical events and at least as many ways of reading history.

The analysis of the staged performances will take the above reservations into account where relevant. The documentation of the performances of Charlotte Raa and Ida Aalberg covers their unintentional non-native accent, but the reasons for the responses need to be based on the understanding of the constraints that influence the writing of historiographies. It is also important to remember that reviewers form only part of the audience, and we are, thus, working on a partial response.

In what follows, I will combine a sociolinguistic paradigm as outlined by Alan Bell (2011) and Reem Bassiouney (2014) (and the foundation that their work is based on) to the analysis of an unintentional "foreign" accent which has its roots in intersemiotic theatre translation.

STAGING LANGUAGE

The setting of the play as well as the social class or geographical origin of the characters may have implied the use of a particular language variety, dialect or accent in staged performance. Our imagination together with relevant props enhance the illusion that the characters are using a certain language variety

although our ears may tell us differently. If a play is set in Germany, we imagine that the characters are using German although we clearly hear them speak Finnish (see e.g. Aaltonen 1996: 171). A possible paradigm for analysing the reception of a non-native accent in film and on stage can be based on findings of authentic language use in sociolinguistics, and that may help us to understand the reviewers' reactions we find in historiographies.

One of the pioneering studies of a non-native accent in staged performance has been compiled by Allan Bell and Andy Gibson in a special issue of *Journal of Sociolinguistics* in 2011. Especially Bell's own study of the iconisation of Marlene Dietrich's non-native English in film forms a useful conceptual frame for the study of the performances of Charlotte Raa and Ida Aalberg and audience reactions to them. The Egyptian sociolinguist Reem Bassiouney (2014) has applied a similar paradigm in her study of diglossia in Egyptian film and her conceptual framework derives largely from the same studies as do Bell's.

When Marlene Dietrich (1901–1992) was filming her first American film, *The Blue Angel* in 1930, she had only been in America for some three months. A strong German accent in her English was a shock to the director. It came through already in her first line "I won't need help" where she pronounced the word "help" as 'hellubh' (Bell 2011: 628). It took 50 attempts to get her pronunciation right and the required footage in the film. The director Josef von Sternberg (1894–1969) was bewildered but still wanted to have Dietrich in the role. It was obvious that "correcting" her pronunciation was impossible. The solution came when the accent was integrated in the role, and Dietrich was made a stereotypical *femme fatale*, exotic (foreign accent), mysterious and dangerous woman with androgynous dress and bisexual implications.

For the analysis of Dietrich's non-native accent, Bell (2011: 630–632) used the theory of *audience design* and the distinction between *responsive* and *initiative* styles. In the former, the speaker's style is oriented to its audience, making an effort to produce a normative or unmarked style. In initiative style, the speaker adopts alternative styles in order to redefine the situations and roles. They do this through *referee design*, targeting the language of a reference group which is usually external to them. The audience is present in the interaction, whereas referees are third persons whose salience makes them influential on speakers' styles even in their absence. Within referee design, a number of dichotomies can be applied for the analysis of a speaker's accent. For example, in her performances both in film and also on stage, Dietrich was involved in a clear case of *outgroup referee design* (as opposed to *ingroup* one) because she was performing in a language (English) other than her own (German). Her initial performance was *short term*, just for one film, but when she moved to the U.S. it became *longterm* as she was a non-native speaker in an English speaking milieu for many decades. Dietrich was at first expected to produce *accurate* native-like English, but in her case *inaccuracy* did not attract the stigma usually

attributed to it. The *successfulness* of referee design is evaluated by audiences and Dietrich was targeting the speech of her American English audience. In this, she was *unsuccessful* as her lifelong pronunciation remained identifiably non-native. Her way of speaking English became, however, her trademark to the point of being *enregistered* as indexing a *femme fatale*, the undefinable powerful, cold and dominating other, who is transgressing race and gender boundaries. Bassiouney (2014: 55–71) also uses the term *enregisterment* and her concepts of *indexing* and *stance*¹ would also have been suitable for the analysis.

Dietrich's character was given the voice quality of a low baritone in the 1930s with the coming of the sound-film (Bell 2011: 632). It therefore drew on the context of technological developments in society but also partly on the artistic heritage of western theatre, one of the four factors of *context*, identified by Postlewait (2009: 12–14), who has outlined a paradigm in which the four binaries interact with each other and the theatre event as well. Theatrical event can be approached as an interplay between *agency*, those who created it, such as the playwright, director, performers and designers, *audience* who are always part of the context for theatrical event, *artistic heritage* which includes artistic traditions, conventions, norms and codes of not only drama and theatre but all of the arts, and, finally, *world* which contains many factors, including the material and immaterial conditions of human existence. The influence between world and a theatre event is mutual: every human event articulates and mediates a series of relations with the world of which it is a part.

In the analysis of Charlotte Raa's and Ida Aalberg's performances the world includes in its narrowest sense the 19th century Finland and Europe. Both Raa and Aalberg were strong personalities, favoured by theatre directors and influential patrons. Also the playwrights whose works they performed were significant at the time of the performances (*agency*). Audiences were very different from today's theatre audiences and their response to the performances drew on both *agency* and *world*. The two performers both challenged the artistic heritage through the language they used on stage.

In what follows, the performances of Charlotte Raa and Ida Aalberg will be analysed in terms of the audience response to their accents. The analysis will adopt the paradigm of Bell (2011) which will be complement with the four-factor model outlined by Postlewait (2009). All through the analysis, the constraints of historiographies and their secondary documents will be taken into account.

¹ *Indexicality* refers to ways that a sign is related to its social meaning. For example, an accent can be taken to refer to someone's foreign background, lack of education etc. *Stance* refers to the process where an individual evaluates an object, positions a subject, usually the self, and aligns with other subjects. (Bassiouney 2014: 57–58) Raa's and Aalberg's reception by audiences could have been analysed also in these terms.

FOREIGN ACCENT IN INTERSEMIOTIC THEATRE TRANSLATION

Two types of dialogue can be identified in staged performance. One takes place between the characters within *the internal world of the play* and the other, between the stage and the audience in *the external world outside the venue*. As audience members, we may experience a performance text which has resulted from intralingual, interlingual and intersemiotic translation. In intersemiotic translation, the accent of actors is generally intentional, whereas the objective of this study is to explore the audience reactions and the motivation behind them to an unintentional accent, resulting either from the referee design, that is, the actor is targeting a language of a reference group external to them (Raa, Aalberg), or the audience feels that the actor's language variety is challenging a normative or unmarked style of artistic heritage (Aalberg).

The first performance in the analysis has been the staging in 1869 of the play *Lea* where Charlotte Raa agreed to act the leading role in Finnish. *Lea* was a demanding play for both the actor and the audience. There is very little action in it, and *Lea* has, for example, three long monologues. As a biblical play, the exotic setting does not support the understanding either. (Kivi, *Lea* 1869. SKS.) The leading actor, Charlotte Raa was born in Stockholm; she was a native-speaker of Sweden Swedish and spoke hardly any Finnish at all. With some hesitation, she accepted the role. According to Hirn (1949: 292, 204), a word-for-word Swedish translation was prepared for her, and she was also given tuition in the pronunciation of Finnish vowels and diphthongs. In the first run-through, some un-Finnish accent was audible, but the general agreement was that the performance should go ahead. According to Hirn, she rehearsed the part for two months.

Raa's performance of *Lea* was regarded as a success and an encouraging step towards the first Finnish-language theatre. The audience in the premiere – a great many of them Fennomans – was already from the start positively tuned towards the performance. For a Swedish actor to perform in a language so different from her native tongue was understood to be very difficult, and she was seen to have accepted it out of the goodness of her heart. One of the historiographers, Yrjö Hirn describes the atmosphere as follows:

Finally, when Charlotte Raa appeared on the scene as *Lea*, there were many in the audience who held their breath. Raa had learnt the part so well that she did not stumble at a single syllable and obviously understood every word that she uttered. Naturally, the stress and the movements of the mind, or a mistake with the change of line with an amateur counterpart, she could miss an individual word, and, of course she could not replace it with any other word from, for her, an unknown language. All this anticipation nearly got her to lose heart, but she never retreated. (Hirn 1949: 304; my translation.)

The performance was hailed as a success, and although the sounds of Finnish were not so accurate, nobody had really expected that either. The words were

genuinely and melodiously performed. (*Ibid.* 305–306.) The referee design, targeting the accent of an outgroup, became inaccurate, but it was still felt to have succeeded. In addition, the audience design and the referee design overlapped as some audience members could not understand Finnish either sufficiently or at all.

The second object of the analysis consists of the performances of Ida Aalberg, the first celebrated actor in the newly established Finnish national theatre. Her ambition took her to theatres in other Nordic countries and also elsewhere in Europe. Her travels often caused problems to the plans of the national stage because her performances, which always attracted audiences and through that, the theatre got the badly needed financing, needed to be cancelled or postponed. Importantly, in order to be able to perform on foreign stages, she needed language skills and ambitiously put a great deal of effort into acquiring those. Foreign-language performance is a special case of outgroup referee design, in which it is very difficult to acquire native like competency. Aalberg was determined, according to Ilmari Räsänen (1925), to learn German (pp. 31, 76), Danish (pp. 209–210), French (pp. 31, 76, 209–210, 157), and also to perform in Swedish, which she was somewhat familiar with through her mother and education (see above). Still, the tuition and learning were probably not very systematic, or longterm, which makes her biographer state:

Some who have been impressed by her effort to act in many foreign languages have even regarded her as a language genius, forget that the only language she was able to master properly was Finnish. She spoke Swedish well, but, by no means without mistakes. (Räsänen 1925: 79; my translation.)

On many occasions, audiences and reviewers were very critical of her non-native accent although admitting that she had excellent acting skills.

Aalberg's first performance in Norway took place in Christiania (the present day Oslo) where she performed the part of Nora in Henrik Ibsen's *Doll's House* in 1885. She acted the role in Swedish, and the local paper *Aftenposten* (06/1885) remarked that she had chosen Swedish out of politeness towards her audience. Moreover, her acting was praised, and she was predicted to have a brilliant future on stage. The language was referred to only briefly – this was the first time Aalberg performed in Swedish and the reviewer did not find her language choice at all disturbing. (Räsänen 1925: 201–203.) Aalberg's success is confirmed by Aspelin-Haapkylä (1909: 225). At least understanding Swedish was not a problem for the audience as Norwegian and Swedish are mutually intelligible (Wardhaugh 2006: 31).

In Copenhagen in the autumn of 1885, Aalberg acted in the Casino Theatre the part of Princess Zilah in Jules Claretie's play *Prins Zilah* (*Prince Zilah*) in Swedish, and Herman Berg in the paper *Tilskueren* (09/1885), praised her acting as full of energy, good posture and expression, which all made her far su-

perior to local star actors. Still, according to *Nya Dagligt Allehanda*, a Stockholm paper (09/1885), she did not take her audience immediately. She had pronounced Swedish words with a Finnish accent, and while audiences in Copenhagen were quite tolerant of the Stockholm accent, this “Hämeenlinna (a country town in central Finland) language” did indeed sound very bad. It was also difficult to understand. The Swedish (it was a Stockholm paper) reviewer (in *Nya Dagligt Allehanda*) admitted, however, that as the acting became very intense, the language was forgotten and eventually became overshadowed by expression, which helped the audience understand and feel like Princess Zilah. (References cited in Räsänen 1925: 205–206.)

In order to get a contract in a Danish theatre, Aalberg needed, however, to learn *accurate outgroup language*, including a native-like accent. She did make an effort to do this (Räsänen 1925: 210), but one gets the impression that either the tuition was not very efficient, or Aalberg did not understand the longterm commitment that foreign language acquisition requires. Her language and accent were criticised by Danish reviewers who remarked on her poor performance. The paper *Politiken* (09/1886) compared her acting in Ibsen’s *Gildet paa Solhoug* (1886) (*The Feast at Solhaug*) in Dagmar Theatre in 1886 to a master playing Beethoven with a toy violin. Her language skills ruined both her major and minor talents, and it would be best if she had the patience to wait before trying again. However, another reviewer “Per Anden” (*Politiken* (09/1886) only talked about the play’s new Fennoman style and predicted that it could expect quite a number of performances. Another paper, *Tilskueren* (11/1886), wrote at a later stage that Aalberg’s use of Danish had crushed all hopes of turning her into a Danish actor in any near future. She had had hardly any Danish accent at all, and her later performances were as bad as the first one. When Aalberg performed Victorien Sardou’s *Odette* in Danish in the same year, her acting was praised, but performance in an entirely foreign language accurately and successfully an impossibility. All in all, it seems to have been difficult for the critics to separate acting from staged speech. International stars (Sarah Bernhardt in French, Ernesto Rossi in Italian) could use their own language, but when Aalberg attempted this in performing Ophelia’s madness scene in Finnish in Copenhagen, her acting was deemed old-fashioned. (Räsänen 1925: 209–215.)

Aalberg was invited to Norway again in the autumn of 1888 to give a guest performance in Den Nationale Theatre in Bergen where she acted the lead, for example in Ibsen’s *Doll’s House* and Émile de Girardin’s *Straff* (*Le supplice d’une femme*). Her Finland Swedish was unanimously accepted according to *Bergenposten* (09/1888) which actually praised Aalberg’s Finnishness. She was so thoroughly Finnish already in her name (*sic*) and its sound, and Finnishness constantly slipped into her declamation as if to say: I am not Swedish, Danish or Norwegian. Traces of her Finnish roots were clearly noticeable, although she

had spoken Swedish in Sweden, Danish in Denmark and, like now, Swedish in Norway already for years. Her foreignness did not mean homelessness as art had its own laws. (Räsänen 1925: 272.)

Aalberg's Swedish was typically Finland Swedish, which started developing its own special features and differ from Sweden Swedish after Finland got under Russian control in 1809. Gradually, Finland Swedish as distinct from Sweden Swedish began to attract the attention of the reviewers in Aalberg's performances, and it was often regarded as a non-native accent, both inaccurate and unsuccessful. Even in Finland, Sweden Swedish was given priority over Finland Swedish, which was seen as an inferior dialect, contaminated by Finnish (Qvarnström 1946: 28). When Aalberg performed the lead in *Kameliadamen* (*La Dame aux Camélias*) in Sweden in 1894, she was hailed as a great actor but also criticised for her poor Swedish. Still, some critics ignored her accent entirely (see e.g. Geijerstam 1894: 427–431 & cited in Räsänen 1925: 359–369).

Finally, when Aalberg performed in Berlin in 1890 in German, she did the leads in *Romeo und Julia* and Schiller's *Kabale und Liebe*. Her language skills received both positive (acting skills were seen to be more important) and negative response. Especially the critic in *Vossische Zeitung* (05/1890) adopted a very negative view of her German in *Romeo und Julia*. The critic took her to be Danish whose German sounded comical. He predicted that Aalberg would have no future in German theatre for a long time. The reviewer in *Das kleine Journal* (05/1890) took the opposite view and wrote that Aalberg's acting overshadowed the language deficiencies (cited in Räsänen 1925: 290–291). Aalberg's biographer Räsänen (1925: 292) describes how in Schiller's *Kabale und Liebe*, her language skills were again criticised strongly in *Vossische Zeitung* (05/1890), which went as far as to say that it was a pity that the character had to speak at all. Words whose beauty has been created by Schiller were destroyed; Aalberg stumbled over syllables, the accent was clearly Slavic (*sic*), and the pronunciation occasionally so pedantic that it was almost intolerable. This time also the critic in *Das kleine Journal* (05/1890) was less sympathetic and wrote that, although Aalberg's Finnish accent was less prominent this time and she often got the stress on the words right, her strong rattling "r" sounds, ruined the delicate atmosphere like a grinding millstone.

As can be seen above, the historiographies (or reviews they had used) tended to agree in their evaluation of the response to the actors' outgroup accents. The non-native accent was accepted in Charlotte Raa's Finnish *Lea*, and Ida Aalberg's Nora in Ibsen's *Doll's House* in Norway, whereas in Copenhagen both her Swedish and Danish, in Stockholm her Swedish and, finally, her German in Berlin were found unsuccessful. In order to understand why the non-native accent was sometimes accepted and at other times rejected, the performances can be analysed within the paradigms of referee design and the four-factor categorisation of context.

Theoretically, when Raa acted the role of Lea in Finnish, she aimed at adopting a *responsive style*, which in terms of *audience design* means orientation towards her audience and producing a normative or unmarked style. Still, she was targeting the language of a referee group which was external to her, and produced an *initiative style*, a non-native accent. This was *inaccurate*, but, as was the case with Marlene Dietrich, Raa's non-nativeness did not attract the stigma, usually seen to be caused by inability. The success of referee design depends on the actual audience (in her case the audience and reference group were the same), and if success were linked to accuracy, she would have been unsuccessful. Still her accent was ignored and the performance hailed as a great success.

The acceptance of Charlotte Raa's non-native accent has many potential explanations. She was, in fact, the only possible lead candidate for the pioneering performance in Finnish. She was a trained actor who had a great deal of acting experience and had already received a great deal of admiration for her acting (Koski 2013: 55). When she was employed by the Swedish language theatre in Helsinki, the audiences wanted to see only her in leading female roles (Hirn 1949: 301), and her name in the poster meant that the house became sold out (Qvarnström 1946: 92).

Another reason for Raa's acceptance was the lack of any Finnish language artistic tradition. In terms of Postlewait's model (2009), there would be problems with both *agency* (majority of actors) and *audiences*. There were no Finnish speaking actors, and those who spoke some Finnish were reluctant to develop their language skills (Räsänen 1925: 47). Some had learnt Finnish only at a later age. The audiences had not heard Finnish. There were also those among the audience whose language skills were not even sufficient to follow the play (Hirn 1949: 275).

Symbolically, the meaning of Raa's performance was probably the most important for the future Finnish language theatre. As Suutela (2005: 28, 31) sees it, in *Lea*, four characters are converted to Christianity, which could be read as a symbol, embodied in Raa, for the conversion from Swedish cultural hegemony to Finnish language, culture, and the way of thinking. The character of Lea concretised the fantasy of an obedient and kind Finnish woman who was ready to give her life for her country if necessary.

Ida Aalberg's status was established through her celebrated acting on Finnish stage although she had also been very well-received in her role as the central character Boriska in a Hungarian play *Kylän heittiö* ('the village outcast') and as Ophelia in Stockholm in 1885, where she acted with the famous Italian Ernesto Rossi as Hamlet. In both performances she had adopted an *initiative style* of acting in Finnish. In Hungary her fame was, according to Räsänen, largely due to curiosity, but her superior acting skills and emotional involvement were praised in the reviews (Räsänen 1925: 109–120; 199–200). During her visit to

Christiania, Norway, Aalberg performed in Finland Swedish. Her success there was probably partly due to her role as Nora in Ibsen's *Doll's House* where her emotional acting did justice to the role. There was, maybe, also some affinity between the two countries as both had been under a foreign rule, Norway as part of Denmark and later, since 1814, in a union with Sweden under the Swedish king and Finland as part of Sweden and then a Grand Duchy of Russia. According to the sociolinguist Ronald Wardhaugh (2006: 31), the Scandinavian languages have always been close politically, geographically and linguistically, and they have retained their mutual intelligibility. Danish and Norwegian share a great deal of vocabulary but differ in pronunciation, whereas Swedish and Norwegian differ in vocabulary, but are similar in pronunciation. Danes claim to comprehend Norwegian better than the other way round. The poorest comprehension is between Danes and Swedes and the best between Norwegians and Swedes.

Aalberg's visit to Danish theatre was not so successful. Her first choice to perform in Swedish in Jules Claretie's play *Prins Zilah* might have caused an unnecessary strain for the audience in terms of understanding it (Finland Swedish had its own characteristics), and the language choice had no motivation at all. Her Swedish was deemed disturbing and inaccurate. Her performance in Ibsen's *Gildet paa Solhoug* in Danish was crushed. It is likely that in a tragic role, inaccuracy can intrude in the involvement in the scene which audiences and critics have seen performed successfully before. Aalberg's Finland Swedish was rejected in Stockholm, Danish in Denmark, and German in Germany.

The context for Ida Aalberg's performances in foreign languages were different from that of Charlotte Raa, and her audiences, maybe, reacted partly to her ambition to become a new international star like Sarah Bernhardt or Eleonora Duse who she admired (Koski 2013: 89–90). Her language skills were not sufficiently good, and the problems both with Danish and German are likely to have extended well beyond the accent. Aalberg's effort to learn foreign languages was too closely connected to her ambition about an international career, which would have been very difficult to achieve as she came from a marginal theatre culture. Her Finland Swedish was tied to the general attitude towards this language variety and its weaker position in relation to the more powerful Sweden Swedish. Her Danish and German were simply not sufficiently accurate for the stage. An additional problem might have been caused by the language of the other actors in the plays as it might have further emphasised Aalberg's non-nativeness. In Germany, for example, the main lead was acted by Josef Kainz, one of the most renowned European actors (Heikkilä 1998: 301).

CONCLUSION

The aim in this article has been to explore the reception of an unintentional non-native accent which has resulted from an intersemiotic translation. The actors and their performances chosen for the study have included

- Sweden Swedish Charlotte Raa's performance of Aleksis Kivi's *Lea* in Finnish in Finland in 1869,
- Finland Finnish Ida Aalberg's performances in Henrik Ibsen's *Doll's House* in Finland Swedish in Norway in 1885 and 1888; in 1888 also Émile de Girardin's *Straff* (*Le Supplice d'une femme*)
- Aalberg's performance as Princess Zilah in Jules Claretie's play *Prins Zilah* (*Prince Zilah*) in Swedish in Copenhagen in 1885,
- Aalberg's performance in Henrik Ibsen's *Gildet paa Solhoug* (*The Feast at Solhaug*) in Danish in Denmark in 1886,
- Aalberg's performance in *Kameliadamen* (*La Dame aux Camélias*) in Finland Swedish in Stockholm in 1894 and
- Aalberg's performances in *Romeo und Julia* and Schiller's *Kabale und Liebe* in German in Germany in 1890.

The analysis of the reception was based on the accounts that a number of historiographies had given of the performances. They had generally drawn their information from contemporary newspaper reviews, which, unfortunately are not dated. It must also be remembered that reviewers represent only a small part of the audiences.

Charlotte Raa's *Lea* was celebrated by her audiences because the context of the performance was exceptional. Her reference group were Finnish speakers and so was her audience. Through referee design she aimed at producing an outgroup style which would have been as close to a native-like language as possible. Her performance was inaccurate, but still deemed successful. The most important explanation to this conflicting situation was that her audience consisted largely of Fennomans, Finland Swedish nationalists who were eager to promote Finnish as a stage language. Their own Finnish skills were not sufficient to evaluate Raa's performance, and there were even those who could not follow the play at all. Still, the first step towards Finnish national theatre had been taken, which in itself made the performance successful. In addition, Raa was a celebrated actor who took a great risk in accepting the role and thus helped to advance the cause of the nationalists. There was no personal gain in the event for her.

From early on, Ida Aalberg's acting skills were praised and she gained the status of a star actor in the first Finnish language theatre. She acted in her Finland Swedish in Norway where her acting skills were praised and her non-native accent and dialect (Standard or Stockholm Swedish were the unmarked style in

the 19th century Scandinavian theatre) was accepted in newspaper reviews. The same language variety was, however, received critically in both Denmark and Sweden, which might have been due to its perceived inferiority to Swedish. There might have even been difficulties in understanding her lines. There was also probably a power element involved in the reception; Aalberg came from a marginal theatre culture and had not received international recognition despite her ambitions to become a European actor.

Aalberg's Danish and German were also rejected on stage, and indeed, the time she had been able to devote to them was probably insufficient. In Raa's case, the audience was prepared to accept the inaccuracies, but there was no reason to allow Aalberg to make mistakes, hesitate, or stumble in her lines. Still it is worth remembering, that the negative response came mainly from the critics of newspapers, not the entire audience.

Theatre art appears not to tolerate non-native accents that do not carry a semantic meaning either within the play or in the external world between the stage and the audience. With migration of people across borders, the future will contain many new actors with different non-native accents from different language backgrounds. In any foreign language learning, a native-like competence in accents can be achieved by very few. Will this introduce a new direction in artistic tradition and direct attention to the external world between the stage and the audience? A move towards the Brechtian theatre?

REFERENCES

Research material

AALBERG, Ida

06/1885. Henrik Ibsen's *Dockhemmet* (*Doll's House*) Christiania Theatre, Christiania, Norway.

09/1885. Jules Claretie's *Prins Zilah* (*Prince Zilah*) in the Casino Theatre in Copenhagen.

11/1886. Henrik Ibsen's *Gildet paa Solhoug* (*The Feast at Solhaug*) in Dagmar Theatre, Copenhagen.

09/1888. Henrik Ibsen's *Dockhemmet* (*The Doll's House*) and Émile de Girardin's *Straff* (*Le Supplice d'une femme*) in Den Nationale Scene in Bergen.

05/1890. Friedrich Schiller's *Kabale und Liebe* (*Intrigue and Love*), William Shakespeare's *Romeo und Juliet* in Ostend-Teater in Berlin.

09/1894. Alexandre Dumas' *Kameliadamen* (*La Dame aux Camélias*) i Vasateatern i Stockholm.

RAA, Hedvig Charlotte

05/1869. Aleksis Kivi's *Lea* in Nya teatern in Helsinki.

Literature

AALTONEN, Sirkku 1993. *Gallous Stories. Two Transplants into Finnish of the Playboy of the Western World*. Vaasa: Proceedings of the University of Vaasa.

- 1996. *Acculturation of the Other. Irish Milieux in Finnish Drama Translation*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja No 17. Joensuu: Joensuu University Press.
- 2007. Space and Place in Theatrical Contact Zones. How to Find Audiences for Untapped Reservoirs of Contemporary Drama from Small Cultures. In: Maria João BRILHANTE & Manuela CARVALHO (eds), *ACT 15. Teatro e Tradução: Palcos de Encontro*. Porto: Campo das Letras. 53–75.
- 2010. *Au! No, nii... Noku Tä? Ai, [...] Piip piip piip AAAAAAAAAA!* Performance of emotion of vocal word-like utterances in play texts. Presentation at VAKKI XXX Jubileum's Symposium. University of Vaasa, Finland.
- Aftenposten* 06/1885.
- ASPELIN-HAAPKYLÄ, Eliel 1906. *Suomalaisen teatterin historia I. Teatterin esihistoria ja perustaminen*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seuran kirjapainon osakeyhtiö.
- 1909. *Suomalaisen teatterin historia III. Nousuaika, 1879–93*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seuran kirjapainon osakeyhtiö.
- BASSIOUNEY, Reem 2014. *Language and Identity in Modern Egypt*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BELL, Allan 2011. Falling in love again and again: Marlene Dietrich and the iconization of non-native English. *Journal of Sociolinguistics* 15/5, 627–655.
- BELL, Allan & Andy GIBSON 2011. Staging language: An introduction to the sociolinguistics of performance. *Journal of Sociolinguistics* 15/5, 555–572.
- Bergenposten* 09/1888.
- CARLSON, Marvin 1985. Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfilment, or Supplement? *Theatre Journal*, Vol. 37, No. 1, "Theory", 5–11.
- 2006. *Speaking in Tongues. Languages at play in the Theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- CHAUDURI, Una 1999. When's the play? Time and Theory of Drama. *Theater* 22, 44–51.
- Das kleine Journal* 05/1890.
- HEIKKILÄ, Ritva 1998. *Ida Aalberg. Näyttelijä jumalan armosta*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Henrik Ibsens skrifter 'Registrant: IDA [EMILIA] AALBERG'. Universitetet Oslo.
http://ibsen.uio.no/REGINFO_peIA.xhtml.
- HIRN, Yrjö 1949. *Teatrar och teaterstrider i 1800-talets Finland*. Helsingfors: Holger Schildts förlag.
- JAKOBSON, Roman 1959. On Linguistic Aspects of Translation. In Reuben Arthur BROWER (ed.), *On Translation*. Cambridge Ma: Harvard University Press. 231–239. <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>.
- Kansalliskirjasto/ Sanomalehdet. [https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/search 'Ida Aalberg'](https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/search?Ida+Aalberg).
- KIVI, Aleksis 1869. *Lea: näytelmä viidessä näytöksessä* kirjoittanut A. Kiwi. – Näytelmiä. 2. Wiipurissa: Wiipurin Suomalainen Kirjallisuusseura, 1869. Helsinki: SKS Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=teokset-nimio&set=2849>.
- KOSKI, Pirkko 2013. *Näyttelijänä Suomessa*. Helsinki: WSOY.
- Lea* Play in 5 acts by Aleksis Kiwi. – Näytelmiä. 2. Wiipurissa: Wiipurin Suomalainen Kirjallisuusseura, 1869. Helsinki: SKS Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=teokset-nimio&set=2849>.
- Nya Dagligt Allehanda* 09/1885.
- PAAVOLAINEN, Pentti 2014. *Nuori Bergbom. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I. 1843–1872*. Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 43.
- PERERA, Ylva 2016. <https://svenska.yle.fi/artikel/2016/07/13/teaterrecension-närpesboan-blottar-mörkret-bakom-klichéerna>.
- Politiken* 09/1886.
- Politiken* ("Anden") 09/1886.

Politiken 11/1886.

POSTLEWAIT, Thomas 1991. Historiography and the Theatrical Event: A Primer with Twelve Cruxes. *Theatre Journal* 43, 157–178.

— 2009. *The Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge: Cambridge University Press.

QVARNSTRÖM, Ingrid 1946. *Svensk teater i Finland I*. Helsingfors: Holger Schildts förlag.

ROSSI, Asko 1997. Raa-Winterhjelm, Charlotte, Hedvig (1838–1907). *Kansallisbiografia*. <http://www.kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/6336>.

ROTHBERG, Isabella 2010. Bondjävlar. www.nytid.fi/2010/02/allvarlig-bondkomik.

RÄSÄNEN, Ilmari 1925. *Ida Aalberg*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.

SUUTELA, Hanna 2005. *Impyet. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin Palveluksessa*. Helsinki: LIKE.

Tilskueren 09/1885.

Tilskueren 11/1886.

VANDEN HEUVEL, Michael 1993. Textual Harassment: Teaching Drama to Interrogate Reading. *Theatre topics* Vol. 3 (2), 159–66.

Vossische Zeitung 05/1890.

WADÉN, Lars-Göran 2001. Masjävlar enligt Blom. <http://nummer.se/masjavlar-enligt-blom/>.

WARDHAUGH, Ronald 2006. *Sociolinguistics. An Introduction*. USA, UK, Australia: Blackwell Publishing.

WHITE, Hayden 1980. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1 Autumn. 5–27.

WILLGRESS, Lydia 2017. British accents are perfect for film villains etc.

<https://www.telegraph.co.uk/news/2017/01/22/british-accents-perfect-film-villains-makes-appear-less-trustworthy/>

Raunchy Ropey, Robert, Robertus

Hur kan Rosvo-Roope översättas sju gånger utan att lämna Finland?

Johan Franzon

Helsingfors universitet

Finskugriska och nordiska avdelningen

Abstract (Raunchy Ropey, Robert, Robertus: How can Rosvo-Roope be translated seven times without leaving Finland?): It may often happen that songs that are central or significant in one linguistic culture remain marginal or unknown in another, regardless of the quality of the translations made of their lyrics. The proposition emerges from this case study, a stylistic, translation-strategic comparison of one special case: seven translations of the Finnish song “Rosvo-Roope” into English, Swedish and Latin, made from the 1950s and into the 2000s. First the music and the somewhat mysterious way the song acquired its suggestive melody and cultural resonance through a classic Finnish film is analysed. Then it is shown how the seven target texts, which at first sight seem like equally singable and faithful translations, in careful analysis show telling differences. The *skopos* behind such differences can be the immediate medium (recording, printed book, use in a theatrical production or spread in private circles), the intended users (pop singers, singer/songwriters, amateur communities with special interests: for example Latin lovers), but also the translator’s idiosyncratic attitude or aptitude. Revealing factors can be found in verse design, stylistic word choices, narrative perspective, cultural adaptation (particularly of names and references), omissions, and added self-reflexive references. The great amount of small differences suggests that song translation is very sensitive to influence from situational and presentational factors surrounding the target text commission.

1 FORSKNING I MARGINALEN

Min första Rosvo-Roope var en kaninunge. Min dotters väninnas mamma berättade att de döpt kaninen till det och såg på mig som om jag borde fatta poängen. Var kaninen busig och tuggade på saker han inte fick? Långt senare hörde jag sången, först i skådespelaren Tauno Palos dramatiska tolkning, sedan i den amerikanska sångkvartetten Delta Rhythm Boys’ – vilket var roligt eftersom jag mest kände till dem för det stora intryck de gjorde med ”Flickorna i Småland” på svenska med kraftig amerikansk brytning.

Som en gestalt i finsk folklöre är Rosvo-Roope rätt central, men att sången sjungits på andra språk än finska är nog okänt för många. Den kommer väl till pass när jag lyder en uppmaning att plocka fram något ur marginalen. Vad kan man upptäcka i marginalen? Ett enstaka fall kan bli ett prisma genom vilket man ser ett större fält återspeglas. Det kan hjälpa en att hitta nya hypoteser och infallsvinklar – eller bara prov på en rutinemässig praktik, en marginell återverkning av trender, som bekräftar och illustrerar större teorier. Men man kan också

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.)

Marginalia

Acta Translatologica Helsingiensia (ATH) Vol 4, 80–99. 2020.
Helsinki: University of Helsinki, Nordica, Swedish Translation Studies.

påminnas om att verkligheten med alla sina detaljer är mer mångfasetterad än teser och teorier. Någon enstaka gång kan man väl tillåtas ge sig hän åt ett detaljstudium för det rena intressets skull.

I en tidigare artikel skrev jag att sångöversättning som forskningsområde är marginellt (Franzon 2010: 50). Sedan dess har det hänt saker som motsäger det påståendet. När tre internationella bokförlag med utgivning på översättningsfältet utger varsin bok i ämnet ser det ut som sångöversättningsforskning till slut, på drygt ett år, etablerat sig som ett eget område. I Şebnem Susam-Saraevas *Translation and Popular Music* (2015) kan man läsa om hur grekisk populärmusik blev en viktig del av ett närmare, vänskapligare förhållande mellan Grekland och Turkiet. I *Translating for Singing* (2016) redogör Ronnie Apter och Mark Herman för villkoren och möjligheterna i sångbar och spelbar operaöversättning. Och Peter Low presenterar i *Translating Song* (2017) en enkel vägledning för översättning av alla slags sånger för olika syften.

Sång och musik är centralt för många människor. Grekisk *rebetika* och opera är onekligen stora, internationellt kända kulturyttringar. Hur vanligt är det att sånger och sånggenrer som är centrala i en språklig kultur blir perifera eller marginella i andra kulturer? Det motsatta fallet har varit mer intressant för översättningsvetenskapen. Ett sådant fall är den finländska tangon; den började genom import och översättning av sydamerikanska sånger och utvecklades till en europeisk sång- och dansgenre, som i Finland blev något helt egenartat. Som Pirjo Kukkonen skriver:

Our sad and slow attitude to life has partly come from the East. The imported tango has been acculturated as a slow variant of the Argentinean or the German tango with influences from the Russian romances, but in spite of such influences the Finnish tango has a strong national originality. (Kukkonen [1996] 2003: 106–107)

Liksom på finska:

Tango on yksi laji itkuvirsiperinnettämme, aikamme terapiaa ja selviytymisstrategiaa. Samalla tavalla kuin nauru on vapauttava, on myös itku sitä. Tangon sanat kertovat hetkellisestä ilosta, riemusta ja onnesta, ja ihmisen ajan lyhyttä voi prosessoida tangotekstien sanojen kautta. (Kukkonen 1997: 333–334)

Man kan alltså se finsk tangodiktning som en fortsättning av de forntida finska, folkliga gråtkväderna som likt dem fungerar som vår tids terapi och överlevnadsstrategi, och en befriande möjlighet att genom texterna processa glädje, sorg och livets korthet. Kort sagt har tangon erövrat en central plats i finsk kultur. Särskilt intressant är att detta har öppnat för ett fortsatt kulturutbyte med den argentinska traditionen – t.ex. under genrenamnet ”nuevo tango finlandés”.

Det egenartade framträder i jämförelse med Sverige: “In the Swedish tango texts of the 1930s there are no melancholic or tragic themes, but mainly romantic and pathetic ones.” (Kukkonen [1996] 2003: 77). Tangomelodier importera-

des till Sverige från 1920-talet och framåt precis som i Finland, gjorde tangon känd som dans men inte allmänt älskad. En populärmusikhistoriker menar: "Som dansstil slog den däremot aldrig igenom – den ansågs vara för komplicerad" (Edström 1989: 291). Ändå har många översättningar gjorts: Sven-Bertil Taube samarbetade 1990 med Nestor Marconi på skivan *Tango*, där sånger i nutida arrangemang med musik av Astor Piazzolla, Mariano Mores, Anibal Troilo m.fl. gavs svensk text av Lars Forssell. Den följdes av ännu ett samarbete kring Evert Taubes sånger i samma tango nuevo-stil: *iInspiración Argentina!* (1993). Arja Saijonmaa kom 1995 med skivan *La cumparsita* med finsk, tysk och argentinsk tango, delvis i nya översättningar av Lars Huldén och Sven Hugo Persson. På 2000-talet gjorde Rikard Wolff en scenföreställning med tangosång som också kom på skiva: *Tango: Rikard Wolff sjunger Carlos Gardel* (2009) med texter av Mikael Wiehe. Inspelningarna existerar och kan höras närhelst tillfälle ges, men några djupare intryck på den sverigesvenska musikkulturen verkar de inte ha gjort. Taube, Saijonmaa och Wolff är väletablerade artister, men de har blivit mer kända för andra sånger än dessa.

Den mest typiska svenska tangon är kanske fortfarande den gamla "Får jag bli din tangokavaljer?" (av Jules Sylvain–Åke Söderblom, 1933), men man kan också nämna Evert Taubes "Fritiof och Carmencita" (1936). Den mest spridda svenska sjörövarsången är säkert "Sjörövar-Fabbe", skriven av Georg Riedel–Astrid Lindgren för filmen *Pippi Långstrump på de sju haven* (1970). Dessa originalsånger är mer centrala i kulturell betydelse än allt som importerats till Sverige inom de sånggenrerna. Den kulturella statuskillnaden kan här inte utredas mer än så, men den ska illustreras med ett enda exempel på en källtext med måltexter som förblivit marginella: sju översättningar av den finska sjörövarsången "Rosvo-Roope", tre till svenska, två till engelska och två till latin. De har rest runt lite grann, men de har egentligen inte lämnat landet i någon större utsträckning – ungefär som Rosvo-Roope själv. En noggrann genomgång av omständigheterna kring översättningarna och översättarnas strategiska val kan erbjuda ett titthål ut mot hur det kan se ut på detta fält.

Jag började behandla detta ämne i ett bidrag till ett seminarium¹ tillägnat professor emerita Irma Sorvali som tidigare väckt mitt intresse för denna sång och framför allt gjorde mig uppmärksam på de latinska översättningarna.

2 ROSVO-ROOPE PÅ ÄVENTYR

"Rosvo-Roope" är en folkmelodi som nog inte är en folkmelodi, ett arv från 1920-talets kabaréunderhållning som nog har en film från 1949 att tacka för sin musik och status. Av alla de sånger Rafael Ramstedt (1888–1933) skrev ("Herttainen Karoliina", "Kirottu sävel", "Oi sä sulo Helsinki", "Kannibaalien joukos-

¹ Nordiska tecken och landskap 5–6/11 2015, Helsingfors universitet.

sa”) är det bara ”Rosvo-Roope” som i dag är allmänt känd. Han var född svenskspråkig, nära Åbo, blev sångartist i Helsingfors och skrev i stort sett bara på finska. Han översatte till svenska, bl.a. vännen J. Alfred Tanners ”Römperintanssit” som ”Rönnergskas dansen” (insjungen 1929). Sången som han gav titeln ”Balladi Rosvo-Roopesta” (Balladen om Rövar-Roope) sjöng han också in på skiva, i maj 1931 i Stockholm, med en trio. Kontakten med Stockholm har traditionellt ansetts som den inspirerande faktorn bakom tidens kabarékultur, vars början räknas till Sigge Wulffs besök i Helsingfors 1891.² I den blivande republikens huvudstad förekom i några decennier därefter ett allt större utbud av kabaré- och varietéunderhållning på främst kaféer och biografier. Artisterna turnerade också flitigt runt i Finland. Ramstedt har gått till historien som den näst bäste av de kända ”kuplettörerna” i sin generation, efter Johan Alfred Tanner (1884–1927), som oftare sjöng rollvisor i komisk förklädnad. Rafael ”Rafu” Ramstedt hade en mer urban framtoning och föredrog sina verk till luta eller gitarr i frack med en stor blomma i knapphålet. ”Rosvo-Roope” verkar inte ha sjungits i mask.

Melodin är ett mysterium i sig. På sin egen skivinspelning sjunger nämligen Ramstedt en annan melodi än den nu kända.³ Texten spreds i sång- och allsångsböcker, men några noter trycktes inte förrän 1949, i samband med att filmen gjordes. Den finska filmen *Rosvo Roope* (1949, med svenska titeln *Piraten älskaren*) var en stor satsning och en lika stor publikframgång – i regi av Hannu Leminen efter manus av honom och Joel Laikka. Framgången brukar förklaras med att Finlands då störste filmskådespelare, Tauno Palo, här fick sin mest legendariska roll. Han hade redan 1941 gjort succé i *Kulkurin valssi* (*Vagabond-valsens*), vars handling inspirerats av en sång av J. Alfr. Tanner från 1926. Och trenden fortsatte med bl.a. *Kaunis Veera eli ballaadi Saimaalta* (1950), om en kvinna i en sång av en annan kuplettmästare, Tatu Pekkarinen, som däremellan blivit pjäs.

Tre sånger som sjöngs i filmen gavs ut på noter. Två av dem hade musik av filmens kapellmästare George de Godzinsky och text av Usko Kemppi. På den tredje står det: ”Balladi Rosvo-Roopesta Raf. Ramstedtin mukaan vapaasti” [fritt efter Raf. Ramstedt]. Och därefter: ”sov. [arrangemang] Georg de Godzinsky”. Här har balladen hela 14 strofer, 8 fler än de 6 som Ramstedt och de flesta grammofonsångare sjöng. Några av dem hörs i filmen, där de då och då får kommentera händelseförloppet. I brist på närmare uppgift vill jag anta att Kemppi ”arrangerat” denna textversion precis som de Godzinsky arrangerade musiken.

² Den traditionella bilden av kabaréerna och kuplettmakarna ges i Hirviseppä (1969). Sångerna i ett populärmusikhistoriskt sammanhang beskrivs i Kukkonen (1997: 188–200), *Suomi soi* 1 (2002: 74–87), Jalkanen & Kurkela (2003: 206–226) och 1920-talets Helsingfors i ett bredare nöjeshistoriskt perspektiv i Seppälä (2016). Alla böcker är på finska.

³ Inspelningen kan finnas att höra på Youtube om man söker: ramstedt rosvo roope (tillgänglig i juli 2019 på: <https://www.youtube.com/watch?v=7kWbbzNmcqg>).

de Godzinsky (1914–1994) föddes i S:t Petersburg men kom redan under ryska revolutionen med sin far och mor till Finland, och till ett långt yrkesliv som musiker och kompositör. Om man tycker sig höra slaviska tongångar i Rosvo-Roope's mollmelodi är det hans förtjänst. Melodin i filmen är i harmoniken så olik versionen från 1931 att den utan vidare kan kallas en ny komposition. Om det var blygsamhet eller något annat som gjorde att han avstod från kompositörskrediteringen kan vi inte veta, men på den vägen har det fortsatt. Filmmelodin har många gånger omtryckts i noter, först och oftast i Aapeli Vuoristos samling *101 kitaralaulua* som utkom i flera upplagor, den första 1949. När samme Vuoristo tog med "Rosvo-Roope" i sin stora sångbokserie *Suuri toivelaulukirja* (1977) gjorde han kommentaren att den var välspriidd som allsång långt innan filmen gjordes 1949.⁴ Man grips av misstanken att det var viktigt för honom att framhålla detta, eftersom det var filmens melodi han tryckt, i förenklad notskrift, men utan att någonsin ange de Godzinskys namn. Påståendet i sig kan stämma; det finns belägg för Rosvo-Roope angiven som melodikälla till nya sångtexter, med timbre-hänvisning som i skillingtryck. Jag gissar att det då gällde en annan melodi än de Godzinskys.⁵

Den mest konkreta konsekvensen av det hela är att man i den parentes som vanligen följer låttiteln har kunnat skriva ungefär så här: "trad. – R. Ramstedt". Därmed meddelas att musiken är traditionell, muntligt traderad, vill säga utan känd upphovsman, och att Ramstedt skrivit bara texten. Därmed torde ingen ersättning för kompositionen någonsin ha utgått till de Godzinsky. Den durmelodi som Ramstedt sjunger bär prägel av en folkligt traderad melodi. Jämfört med den är filmmelodin klart mer konstfärdigt utformad.

3 DEN FINSKA SÅNGTEXTEN OCH MUSIKEN

Den finska texten berättar om Roope som borde ha gått i sin fars fotspår, men som på grund av en sviken kärlek gick till sjöss och mötte kvinnor på olika platser kring Finska viken: S:t Petersburg, Estland och Åland.⁶ Poängen med texten kan kort uttryckt sägas vara dubbelexponeringen av sjörövarens romantiska liv och mer prosaiska realiteter. I sista strofen är Roope ingen pirat alls utan en

⁴ På sidan 164 i *Suuri toivelaulukirja* 1977, den andra boken i den ännu pågående bokserien.

⁵ I finska arkiv (tillgängliga via webbplatsen: <http://www.finna.fi>) finner man en "Arkki-weisu", utgiven 1946 av Eero Rekola med text (om Katarina den stora) till melodin från 'den kända folkballaden' Rosvo-Roope. Och 1948 gav Reino Helismaa ut boken *Daiga-daiga-duu sekä 12 muuta ratkiriemullista kuplettia* med sångtexten "Kenelle kellot soivat" som skulle sjungas till den melodin, fast utan noter i boken. I Vuoristos sångböcker anges melodin som "Kansansävelmä", 'folkmelodi'. I det stora flerbandsverket om Finlands musikhistoria (Jalkanen & Kurkela 2003: 224) menar Pekka Jalkanen att den bygger på två finska musikstycken, balladen "Vestman Viiki" och folkmelodin "Käy neitoa kaksi".

⁶ Sången kan som alla populära visor uppvisa viss variantbildning, med små skillnader mellan olika inspelningar, tryckningar och avskrifter. När jag citerar visan nedan är ordalydelsen och interpunktionen efter ett av de äldsta trycken, i *Ylioppilaan laulukirja* (1938: 194–195).

färjeman som sköter transporter över en av alla de smärre vattenleder som finns i de tusen sjöarnas land. Noga läst är det inte så säkert att han ens var en sjörövare. Några andra dåd än att han stulit två kvinnors 'hjärtan' nämns inte. Vad detta innebar mer exakt avslöjar inte texten, bara att det åtföljdes av mat, rökning och tvätt- och syservice. På det sätt som ofta är effektivt i sånger lämnas detaljerna i historien lite vaga. Då kan åhörarna i sin fantasi fylla i vadhelst de själva tror att Roopes vilda, farliga liv gick ut på. En avgörande faktor är säkert stämningen som de Godzinskys musik bidrar med, som säkert utgjort en mer suggestiv resonansbotten än Ramstedts.

Det mest romantiska med sången är nog melodin, som i all sin vismässiga enkelhet gestaltar en melodramatisk rörelse. Den uppvisar en artistiskt genomförd idé: sångens första melodifras klättrar från första tonen sex toner upp och tillbaka igen (i noterna här från tonen c upp till ass och tillbaka till c). Den följande frasens två takter går en ton högre upp (bess) och ner igen, och byter grundackordet, C-moll, mot E \flat , dess parallellackord i dur en ters upp – en naturlig modulerings. På tredje versraden, precis mitt i sången, görs en plötslig, hög stigning (från g till tvåstrukna ess, på orden "se on laulu"). Därmed kommer vi tillbaka till C-moll fast en oktav högre – både återgången till grundackordet och att det är sångens högsta ton gör att det känns som strofens logiska höjdpunkt. En liknande melodistigning görs därefter tre gånger till – men varje gång till en lägre ton (till d, sedan till c). En fantasifull uttolkning skulle kunna förstå detta som att Roope gör ett enda äventyrligt hopp (per strof) men sjunker, för att till slut hamna på en blygsammare, bekvämare nivå (i sista takten bara upp till ett g). Se musikexempel 1.

Balladi Rosvo-Roopesta

Raf. Ramstedt Kansansävelmä/ Godzinsky

Jos täy - tät - te mun la - si - ni, niin tah - don ker - to - a sen

4 su - rul - li - sen ta - ri - nan, joll' ei oo ver - to - a, seon lau - lu me - ri - ros - vos - ta,

7 Roo - pe ni - mel - tään, joka sy - dä - mi - ä sär - ki, mis - sä jou - tui kier - tä - mään.

Musikexempel 1. "Balladi Rosvo-Roopesta" som den låtit efter 1949.⁷

⁷ Tack Veli-Matti Karén för notskriften och ackorden!

I filmen 1949 blir figurerna i sångtexten kött och blod. Roope ges dopnamnet Robert Herva och den finska, ryska, estniska respektive åländska kvinnan heter Helena, Verushka, Barbara Ants och Storgårds Gunvor. Handlingen börjar när Roope återvänder från det pommerska kriget (1757–1762). Sedan följer dueller, jakter, dans, fester, stiliga fartyg, bränder och explosioner. Till sist avslöjar Roope att han i hemlighet varit i 'statens tjänst' och hänvisar till arméns chef i Åbo. Någon kung, exempelvis Adolf Fredrik, nämns aldrig, dock 'svenskar' i generell bemärkelse. Filmen var uppenbart inspirerad av sjörövarfilmer från Hollywood, i synnerhet två med Errol Flynn: *Captain Blood* (*Kapten Blod*, *Kapteeni Blood*) från 1935 och *The Sea Hawk* (*Slaghöken*, *Merihaukka*) från 1940. *Kapten Blod* gjordes i stumfilmsversion redan 1925 och kan därmed ha setts av Ramstedt, men han behövde ingen mer specifik inspirationskälla än den sjörövarromantik som var välkänd genom Robert Louis Stevensons roman *Treasure Island* (1883) och dess otaliga efterföljare i populärlitteraturen.

Lokaliseringen till Finska viken kanske bär på en hemlig poäng. Jag uppfattar det som att de platser Roope besöker är ungefär lika pittoreska och exotiska, lite främmande men inte helt utländska ändå. De har faktiskt alla en gång varit delar av samma rike, på ett eller annat sätt: Estland var svenskt 1561–1721, Åland blev finländskt 1809, och S:t Petersburg byggdes på mark som var svensk före 1703, och där satt den kejserlige storfursten av storfurstendömet Finland från 1809 till 1917. Finska viken som del av den finländska sjöfartens fredliga erövringar kan vara Ramstedts uttalade tanke bakom texten. Rosvo-Roope rör sig lika hemvant där som i Karleby (Kokkola) på västkusten norr om Vasa.

4 ROSVO-ROOPES VIDARE ÖDEN

På basis av filmmanuset gjordes en scenversion av Ilmari Unho (under pseudonymen Jaakko Jaakonpoika) som flitigt spelats på finska scener: Lohjan työväen näyttämö (1950), Helsingin kansanteatteri-työväenteatteri (1951), Riihimäen teatteri (1966), Rauman kaupunginteatteri (1967), Mikkelin teatteri (1969), Varakauden teatteri (1975), Seinäjoen kaupunginteatteri (1989), Kotkan kaupunginteatteri (1993)⁸ och härutöver oräkneliga produktioner av amatör- och sommar-teatrar.⁹ Under fyra decennier förekom sången "Rosvo-Roope" allt oftare på fonogram – insjungen av Kauko Käyhkö 1956, Tapio Rautavaara 1963, Tauno Palo 1968, Georg Malmsten 1971, Tauno Palo och Ansa Ikonen i duett 1974, Simo Salminen 1975, Teijo Joutsela 1979, Martti Siiriäinen 1981, den tornedalska Svansteinkören 1982, Jarno Sarjanen 1985, Matti Lepänhaara 1986, Timo Turpeinen 1989, Håkan Streng 1990 och kanske fler.¹⁰ 1984 gjorde Kai Lind i

⁸ ILONA föreställningsdatabas, Teaterinfo Finland. Tillgänglig på <http://ilona.tinfo.fi>.

⁹ Till exempel 2016 av sommar-teatern i Taivallahti, Taivallahden kesäteatteri, vars reklamfilm ännu låg kvar i juli 2019 på <https://www.youtube.com/watch?v=rgMt9-U-sr8>.

¹⁰ Finlands ljudarkivs databas för åren 1901–1999 (<http://aanitearkisto.fi/firs2/index.php>).

bandet Aikamiehet en s.k. *response song*, en vidarediktning om ”Rosvo-Roopen poika”, sjörövarens son. Låtskrivaren Juha Vainios oanständiga parodi ”Kumi-Roope” (’Gummi-Roope’) gavs sent omsider också ut på skiva.

Som den mest kända inhemska varianten på den klassiska sjörövarfiguren lever Rosvo-Roope ännu ett vitalt, skojigt liv. Han har fått låna sitt namn åt allt från båtar och tävlingshästar till kaniner. Båten som åker runt i Åbo skärgård och sköter sophämtningen heter Roska-Roope. När serietidningen *Aku Ankka* började ges ut på finska 1951 fick Donald Ducks pengagalne morbror, Uncle Scrooge, namnet Roope-setä. Om här föreligger ett direkt orsakssamband lämnar jag osagt, men jag tror absolut att den tjeckiska, tecknade tv-filmserien om rövaren Rumcajs, som bodde i skogen, fick sitt finska namn Rosvo-Rudolf av översättaren (och sångförfattaren) Jukka Virtanen 1974 på grund av sången. När en italiensk barnbok, *Robin dei pirati*, om en pojke som möter sjörövar, översätts till finska verkar det osökt och ofrånkomligt att den ges namnet *Roope ja merirosvot* (Libenzi & Galloni 2011). Att gestalten levt vidare i folkmedvetandet, som ett slags ikon för en djärv, romantisk hjälte av Errol Flynn-typ, fast finländsk, framgår väl av den här boken av Anne Lampinen (2007): *Nais-tenmiehiä: Casanovasta Rosvo Roopeen* (’Kvinnokarlar: från Casanova till Rövar Roope’), med Tauno Palos vackra ögon som omslagsbild.

Åtminstone sju gånger har sången blivit översatt:

1. ”Raunchy Ropey” – inspelad av Delta Rhythm Boys på singel och lp-skiva 1963
2. ”Robert, the Robber” – sångtext tryckt jämte originaltexten i boken *Song of Finland* 1987
3. ”Rosvo-Roope” – tryckt i en bok med noter och sångtexter på svenska av Sven Lind 1975
4. ”Robert, piraten” – otryckt manus översatt för en amatörteater 2003 (som i sin uppsättning gav stycket namnet *Roope Rövaren*)
5. ”Piraten Roope” – inspelad av Anders Rusk på cd-skiva 2004, även tryckt i en textinlägga
6. ”Robertus pirata (versio vetus)” – gjord på 1950-talet, tryckt åtminstone i studentsångboken *Vempele* 1967
7. ”Robertus pirata (versio recentissima)” – daterad 31.12.1979, tryckt i Pekkanen 2005.

Sju måltexter föreligger således på tre språk, varav två i klingande form och fyra i tryck – tre sannolikt i liten upplaga. Bredvid den myckna aktiviteten kring den finske Rosvo-Roope verkar detta som marginella företeelser. Måltexterna är lika såtillvida att alla är sångbara, versformade översättningar. De är alla också vad man grovt bedömt kunde kalla trogna översättningar, åtminstone jämfört med hur fria översättningar av populärmusik kan vara. Samtliga börjar med att någon stämmer upp till sång och ber att få sitt glas (*glass, stop, poculum, cantharus*) påfyllt och berättar historien med nästan alla momenten – den trolösa flickan, Estland, Åland och slutet som färjkarl – bevarade. Granskar man dem närmare finns talande skillnader.

5 PÅ ENGELSKA MED MANLIG OCH KVINNLIK Blick

På engelska finns två textversioner av sången: en som existerar bara som ljudinspelning, och en som bara är ett blad i en sångbok. Trots det allmänna intrycket av trohet mot källtexten uppvisar de små olikheter, vilka ter sig som en anpassning till de två distributionskanalerna, och kanske dessutom som ett resultat av en manlig respektive en kvinnlig blick. Här är några rader som prov:

(1)

Rosvo-Roope (Rafael Ramstedt 1930)

Jos täytätte mun lasini, niin tahdon kertoa
surullisen tarinan, joll' ei oo vertoa.

Se on laulu merirosvosta, Roope nimeltään,
joka sydämiä särki, miss' joutui kiertämään.

[- - -]

Ei neito Viron rannikon unhoita milloinkaan,
kun Rosvo-Roopen kanssa hän joutui kapakkaan,
he söivät mitä saivat ja joivat tuutingin
ja tyttö poltti sydämens' mut Roope sikarin.

[- - -]

Sai Roope viimein palkkansa: hän on nyt Suomessa,
ja jossain jokivarressa lie lossivahtina.

Hän lesken eessä nöyrytyi ja joutui naimisiin,
ja sillä lailla Rosvo-Roope hiljaa hirtettiin.

Raunchy Ropey (Steve Stone 1963)¹¹

Now if you'll fill my glass again I'll feel obliged to
tell

a plaintive sort of story without modern parallel,
a song about a pirate lad named Ropey and it
shows,

his heart was shattered cruelly or so the story goes.

[- - -]

Now one tender miss, Estonian, will ne'er for sure
forget

the night when Raunchy Ropey took her out to eat
spaghatt'.

They danced, they drank, caroused around and
raised such proper hell

that her heart burst out in passion's flame and
Ropey clang the bell.

[- - -]

But Ropey got his just deserts in Finland's bourne
serene,

for somewhere in that shining land a ferry boat is
seen

with Ropey at the pilot's helm, the victim caught
and stung,

a widow's prey by night and day, for that's how he
was hung.

[Ordagrann översättning av den finska texten:]

Om ni fyller mitt glas så vill jag berätta

en sorglig historia som saknar like.

Det är en sång om en sjörövare vid namn Roope,
som krossade hjärtan vart än han reste runt.

Inte glömmar mön på Estlands kust någonsin,
när hon med Rövar-Roope hamnade på en krog,
de åt vad de fick och tog en tuting
och flickans hjärta tändes men Roope (tände) en
cigarr.

Roope fick till slut sin lön: han är nu i Finland,
och någonstans vid en älv lär han vara färjkarl.
Han böjde sig för en änka och tvingades gifta sig,
och på så sätt hängdes Rövar-Roope långsamt.

Robert, the Robber (Aina Swan Cutler 1987)

If you will fill my glass, there's a story I'll relate
of a handsome youth named Robert and his final
dismal fate.

People called him Robber Rob and a pirate for the
way

that he prowled the coastal towns always seeking
female prey. [- - -]

And Robert's not forgotten, not by any Estonian
maid

with whom he's ever dallied or with whom he's ever
played.

They met him in the inns where he gave them drink
and song

and leaving, broke their hearts when he simply said,
"So long."

[- - -]

But Robert met his match at last...no longer does he
roam.

A fiery widow tamed him and settled him at home.

By day he tends the ferry, it's a steady sort of job.

At night he sleeps at home...and they call him,
"Patient Bob."

¹¹ Sångtexten citeras efter grammofoninspelningen. Jfr <https://www.youtube.com/watch?v=WGetke9akM8>, tillgängligt juli 2019.

Den äldre av dessa översättningar verkar som gjord för att vara effektiv i Delta Rhythm Boys' tolkning. För den är det. Den börjar med att gruppens bas, Lee Gaines, till diskret gitarrkomp långsamt sjunger eller läser texten, gestaltande mannen som skänker oss sin berättelse för ett glas. I tredje strofen snabbas tempot upp när de övriga i kvartetten kommer in med synkoperad stämsång, svängiga textomtagningar och rytmiskt ljudstöd, till komp av piano, flöjt och mjukt trumvisp. Tempot saktas igen när Gaines sjunger sista strofen ensam, och när alla långsamt klämmer i på det sista ordet "hung" sätts en tydlig punkt för det hela: ett allvarstungt slutackord med ett utdraget /ng/-ljud.

Texten gjordes av Steve Stone (1931–2010), en amerikan som flyttade till Finland och blev engelsklärare och översättare – enligt uppgift i beundran för landets bedrifter under andra världskriget.¹² Att han anlagt ett utifrånperspektiv märks på hur han liksom presenterar miljön för utlänningar: "The Baltic scenic granite shores", "that shining land". Vi möter "one tender miss, Estonian" och "a virgin pale from Åland isle", men S:t Petersburg försvinner helt. Texten har amerikanska vardagsord: "pappy", "sweetheart", "travelin' man", men även fraser med litterär ton, som det dunkla tillnamnet "Ropey Appleseeds". Sista strofens "Finland's bourne serene" verkar alludera på en dikt från 1843 av skotten Robert Munro, som har ett snarlikt versmått: "The peaceful grave, that bourne serene, / Bid all my sorrows flee".

Stone verkar ha lagt sig vinn om att det ska bli språkligt intressant också på amerikanska, med associationsrika ord, inrim ("so the story goes") och tillagda vitsar och metaforer ("Her sewing sowed the seeds of doubt"). Några rader blir särskilt effektiva när de är strofernas fjärde, de som gruppens tenorer och baryton upprepar: "And thus became our Ropey boy a Desperado Dan", "her heart burst out in passion's flame and Ropey clang the bell – hm-mm – hm-mm". Att blanda ålderdomliga och slangpräglade uttryck framstår som ett medvetet, konsekvent grepp av Stone.

Samma två strofslutande rader låter så här i den andra amerikanska översättningen: "[it made him swear right then /] that he'd never let a maid make a fool of him again" och "leaving, broke their hearts when he simply said, 'So long'". Denna framstår som inte fullt så amerikanskt kulturanpassad, men det är också som om det i stället för Steve Stones beundran för Ropeys manliga hjältedåd finns ett nyktert kvinnligt perspektiv. I stället för att bli "a widow's prey" är det rövaren som jagar "female prey", och när han i sista strofen blir 'tämjd' av en eldig änka, sätter bo och skaffar stadigt jobb verkar det bara rätt och riktigt. Han blir inte hängd, vare sig bokstavligt eller bildligt; att göra om det till att smeknamnet "Robber Rob" ändras till "Patient Bob" är ett påhitt lika

¹² Han lämnade efter sig sitt livs historia på en webbplats, där han säger med stolthet: "my translation of Rosvo Roope sung by the Delta Rhythm Boys had been a semi-permanent feature on the Finnish Hit Parade one summer" (tillgänglig i juli 2019 på <http://www.staffordmall.com/finlandearlydays.htm>). Märk väl: det var i Finland den blev en hitt. För pojkarna skrev han också en ny, engelsk text till melodin "Ack Värmeland du sköna" som han kallade "Tundra girl".

egensinnigt som Stones tillägg – men det ger inte ett lika fonetiskt effektivt slutord som ”hung”.

Aina Swan Cutler (1914–2005) var en amerikanskfödd, finskättad översättare av poesi, som började skriva sångtexter på 1970-talet i ett samarbete med den finske musikern Heikki Sarmanto. Därpå anlätades hon som en av fyra översättare för att förse de 50 finländska sånger som 1987 trycktes i boken *Song of Finland: Tuhansien laulujen maa* med engelsk text. Att hennes måltext tänkts för den tryckta boksidan förklarar att versbygget lät sig styras av rimflätningen mer än en strävan mot sångmässig slagkraft. Versraderna knyts ihop i löpande syntaktiska konstruktioner, där rimordet inte alltid är radens starkaste ord. Där finns överklivningar, som när ”a merry sort of youth” rimmar på ”this changed him, for in truth, / it broke his tender heart”, liksom två gånger i första strofen (citerad ovan: ”for the way / that he prowled”). Det är ett gångbart grepp i uppläst vers, men i sjungen text, som sångaren måste frasera lite mer efter hur melodin är skriven, kan radslut som inte slutar när sångfrasen är slut låta svårtydda eller otillfredsställande. Att Swan Cutler dock för övrigt är en person med poetiskt handlag märks bäst på de syntaktiska parallellismer, anaforer och antiteser hon gärna tar till: ”They fear him yet in Kokkola, they fear him to this day”, ”She sewed his buttons on [...] / and sewed her heart to him” och ”By day he tends [...] / At night he sleeps”.

Hjälpte dessa amerikanska insatser sången att slå utomlands? Ja, frågan är om Delta Rhythm Boys alls sjöng finska sånger utanför Finland. ”Raunchy Ropey” gavs ut på en singelskiva och lp, producerad av musikbolaget RCA (eller dess finländska agenter), bland fler sånger på finska och i översättning (”Tula Tullalla”, ”Grandpa’s Strawhat” m.fl.). Gruppen sjöng också på svenska, danska, franska och italienska, uppenbart mest i syfte att behaga den lokala publiken på somrarnas folkparksturnéer. Hur ofta – om alls – den andra översättningen sjungits är omöjligt att säga. I så fall har det varit i privata sammanhang, sådana som följt det förslag redaktören Einari Marvia ger i förordet till *Song of Finland*, att boken kan bli en fin gåva till vänner och affärskontakter i utlandet. I jämförelse verkar Delta Rhythm Boys’ version ändå vara det närmaste ”Rosvo-Roope” någonsin kom en internationell lansering. För gruppen blev sången mer betydelsefull, ja profetisk, på ett personligt plan, för två av medlemmarna slutade sina dagar ’inom Finlands lugna gränser’. Barytonen Hugh Bryant flyttade till Finland på 1970-talet, och Lee Gaines vistades här ofta. Båda dog här 1987, den förre plötsligt och dramatiskt efter att ha sjungit på den senares begravning.

6 PÅ SVENSKA FÖR VISESTRADEN OCH SCENEN

Av de tre versioner av sången som finns på svenska kom en i bok (Lind 1975) och en på skiva (...*för Dig! Anders Rusk* 2004), och den tredje gjordes för ett

annat sammanhang: som del av en pjäs (*Robert, piraten, en rövare med rang* 2003). Men alla tre ger prov på hur en sångtext kan förhålla sig på ett självmedvetet sätt till sin egen sångmässighet och presentationssituation.

(2)

Rosvo-Roope

Jos täytätte mun lasini, niin tahdon kertoa
surullisen tarinan, joll' ei oo vertoa.
Se on laulu merirosvosta, Roope nimeltään,
joka sydämiä särki, miss' joutui kiertämään.

Hän kaunis oli kasvoiltaan ja nuori iältään
ja opetuksen saanut oli omalta isältään –
mut tyttö, jota lempi, hän oli petturi,
ja siksi tuli Roopesta nyt julma ryöväri.¹³
[- - -]

Ei tiennyt impi Oolannin, kuink' oli laitansa,
kun Rosvo-Roope pestäväks' vei hälle paitansa.
Yks' nappi oli irti, hän ompeli sen kiinn',
mut samalla hän ompeli myös sydämensä siin'.¹⁴

Sai Roope viimein palkkansa: hän on nyt Suomessa,
ja jossain jokivarressa lie lossivahtina.
Hän lesken eessä nöyrytyi ja joutui naimisiin,
ja sillä lailla Rosvo-Roope hiljaa hirtettiin.
(Rafael Ramstedt 1930)

Robert, piraten/Roope Rövaren

Fyll på mitt glas go' vänner och hör min serenad.
En sorgelig historia, en gammal sjöballad.
Det är en sång om Robert som rövade och tog,
Men tänkte på sin käreasta, vart än han kosan drog.

En kärleks ed blev svuren när Robert gick från land.
Han ville följa faderns spår och drog från strand till
strand.
Men kärlekseden bröts och nu står flickan här som
brud.
Så töm ditt glas du brudfolk, se på hennes vita
skrud.
[- - -]

Rosvo-Roope

Häll i ett glas, jag skildra vill en mångberyktad man,
en sång ni säkert hört nån gång men inte längre
kan.
Det är sången om en sjöbandit som levde vilt i
hamn
och Rosvo-Roope är den mannens enda rätta namn.

En ung och stilig grabb han var med skalk i
ögonvrån,
som av sin egen fader fått de första lärospån.
Men kvinnan som han älskade bar falskhet vid sin
barm
så Roope gick på rövarstråt av ilskenhet och harm.
[- - -]
För Ålands ljuva jungfru var det bara kärt besvär
när Roope för att tvättas ett plagg till henne bär.
En knapp uti hans skjorta sydde hon, ja, kanske två,
på samma gång hon sydde fast sitt hjärta likaså.

Men Roope fick sitt straff till slut, som det ju ofta
går,
som färjkarl fick han tjäna finska staten några år.
En änka blev hans öde – det sluta' inte väl –
ty av den leda kärringen han plågades ihjäl.
(Sven Lind 1975)

Piraten Roope

Fyll stopet mitt till bräddarna för jag berätta vill
en gruvelig historia ni ej hört maken till.
Vår hjälte heter Roope en yngling stark och varm
med fallenhet för umgänge och välförsedd med
charm.

Han var till allt det yttre en stor och ståtlig man.
Hans fader hade lärt honom allt gott en fader kan.
Men flickan som han älskade var fal och full av tjat.
I grämlsen och harmen blev vår Roope då pirat.
[- - -]

¹³ Ordagrann översättning: 'Han var vacker till utseendet och ung till åldern, / och lärdom hade han fått av sin egen far – / men flickan som han höll kär, hon var en svikare, / och därför blev Roope nu en grym rövare.'

¹⁴ Ordagrann översättning: 'Inte anade den åländska jungfrun vad det handlade om / när Rövar-Roope gav henne sin skjorta att tvätta. / En knapp var lös, hon sydde fast den, / men samtidigt sydde hon in sitt hjärta i den.'

O Ålands vackra jungfru på din yttersta etapp,
du tvätta Roberts skjorta, du sydde fast hans knapp.
Men nålen stack i hjärtat, i Robert du blev kär,
Ack sköna jungfru, farlig såsom eld den kärlek är.

I Finlands stränder Robert stannade, han lotsvakt
var.
Balladen om piratens liv har endast slutet kvar.
För änkan han kapitulerade. Hon blev hans fru,
I galgen hänger Robert rövaren piraten nu.
(Mathias Gustafsson 2003)

För Arstu-Maj på Föglö, en jungfru ren och skär
blev Roope gamla skjorta till sorg och hjärtbesvär.
Hon tvättade och strök den och sydde i en knapp.
Sin längtan till vår Roope hon aldrig, aldrig slapp!

Men Roope fick sitt straff, fick ett grovt rep i sin
hand.
I Virdois drar han färjan från strand till andra
strand.
Han äktade en änka. Hon håller dörren stängd.
På så vis, säger visan min, blev Roope långsamt
hängd.
(Åke Grandell 2004)

Den åboländske visdiktaren Sven Lind (f. 1932) gav ut två sångböcker med titeln *Sånger från skärgård och land* med egna visor, tonsättningar av Edith Södergrans och Dan Anderssons dikter liksom översättningar av visor av Reino Helismaa, J. Alfred Tanner med flera. Bland dem Rosvo-Roope – som heter så också på svenska, ett val som Lind liksom försvarar med raden: ”Rosvo-Roope är den mannens enda rätta namn”. Han berättar också för sångens åhörare att det är ”en sång ni säkert hört nån gång men inte längre kan”, och det kan ju stämma om åhörarna är finländare på 1970-talet då både sången och filmen var kända sedan länge. I sista strofen lägger han till förtydliganden: Lind verkar uppfatta jobbet som färjeman som en ådömd samhällstjänst och källtextens hängning som ett helt metaforiskt dödsstraff, som går att översätta med äktenskap: ”ty av den leda kärringen han plågades ihjäl”. Linds misogyn humor är raka motsatsen till Swan Cutlers ”fiery widow”. Jag uppfattar allt detta som Linds strävan mot en effektfull startkrok och slutkläm – ett sångmässigt, självreflexivt grepp som också de andra svenska måltexterna verkar vilja spela med.

Den svenska översättningen från 2003 är kanske inte fullt så elegant som versbygge betraktad. (Som de ligger på melodin får orden ”stannade” och ”kapitulerade” en onaturlig betoning.) Men den kan ändå vara den svenska översättning som sjungits flest gånger, under hela säsongen 2003–2004 när pjäsen *Roope rövaren* spelades på Fallåker teater i Esbo. Det verkar vara enda gången denna pjäs, som är så populär på finska, satts upp på svenska. Översättaren Mathias Gustafsson levererade såväl pjästext som sånger (även vissa av extrastroferna från filmen 1949) och utnyttjar den teatrala inramningen. Balladen riktar sig först till publiken: ”hör min serenad”, och apostroferar situationen på scenen med deiktiska ord och uppmaningar: ”nu står flickan här som brud”, ”Du Estlands fagra mö” och ”O Ålands vackra jungfru”. Sådana grepp bäddar för ett verkningsfullt samspel mellan dialogscenerna och de kommenterande sångpartierna. Den åländska flickan kan lyssna till sensmoralen: ”Ack sköna jungfru, farlig såsom eld den kärlek är”. Att Robert ”kapitulerade” för änkan låter lite vagt, men att vissa sångrader verkar bleka (jämfört med de övriga översättningarna) behöver inte vara en nackdel då handlingen som spelas fram visar exakt hur detta gick till. Sången kan till och med komma med en ren lögn –

pjäsen slutar inte med att Robert hänger i galgen, men när påståendet motsägs av det som utspelas kan en ironisk effekt uppstå; vi kan uppfatta sången som att legendbildningen kring piraten redan satt i gång. Och i pjäsens slutminut meddelar den sista strofen självrefererande att balladen liksom pjäsen "har endast slutet kvar".

Nästan samtidigt kom ännu en svensk textversion. Åtminstone var 2004 året då vissångaren Anders Rusk (f. 1956) gav ut en cd-skiva med sången "Piraten Roope" i översättning av skivproducenten och jazz- och vispromotorn Åke Grandell (1938–2015). Den måltexten har genomgått en rätt kraftig omarbetning i vismässig riktning, mest märkbart i alla namn. Huvudpersonen heter Roope som på finska, men sedan får vi veta att: "I Petersburg bor matjuskor", "I Tallinn bodde Mare" och så "Arstu-Maj på Föglö, en jungfru ren och skär". Detta är gjort för en målgrupp som förväntas känna lokalförhållandena kring Finska viken, som vet var Virdois ligger och att man dricker "Viru Valge" i Estland. Kanske mer än cd-köpare är målgruppen den publik Rusk kan tänkas möta på viskonserter i Svenskfinland. Greppet med exakta namn och orter är också typiskt för den nordiska sjömansvisan och för Evert Taube – t.ex. "Samborombom", "segla från Ostindien till Good Hope", "i Dock Street på vänster hand" och "Maj på Malö". Lika mycket som den första inspelade översättningen av "Rosvo-Roope" blev amerikaniserad har den senaste blivit försvenskad – till och med förfinlandssvenskad.

Men Grandell är den som trognast av alla tar tillvara sångens slutpoäng. Närmast ordagrant översätter han "sillä lailla Rosvo-Roope hiljaa hirtettiin" med "På så vis, säger visan min, blev Roope långsamt hängd". Dubbeltydigheten mellan den bokstavliga och bildliga hängningen bevaras, för när färjkarlen "fick ett grovt rep i sin hand" kan det ju betyda både att repet ska läggas om halsen och att han med det drar färjan över älven. Som sista raden är formulerad associerar jag omedelbart till uttrycket *att (inte) bli hängd i tysthet*. Här har Ramstedt gjort sin slutpoäng lite oprecis: menar han att Roope herefter levde och dog tyst och stillsamt (utan de föregående strofernas buller och bång) eller att han långsamt och monogamt tynade bort (inte snabbt, som i galgen)? På finska kan *hiljaa* betyda både 'tyst' och 'långsam'. Den förra betydelsen är vanligast, men de flesta finskspråkiga torde föredra den senare i sammanhang som detta, och det gör ju också Grandell. Men båda tolkningarna är ungefär lika tänkbara inom ramen för innebörden av *hängd i tysthet*: "när ngn som tidigare varit bemärkt inte längre räknas".¹⁵ Grandell verkar anspela på det talesättet, och jag vill gärna tro att det var just det som den svenskspråkige Ramstedt hade i tankarna.

¹⁵ Så förklaras idiomet i den fraseologiska ordboken *Svenskt språkbruk* (2003: 513), helt utan hänvisning till att det egentligen är en sentens av Voltaire från 1772: *Rien n'est si désagréable que d'être pendu obscurément*, som på finska brukar uttryckas i en lite annorlunda form än den som står i sången: *Mikään ei ole niin inhottavaa kuin tulla hirtetyksi hiljaisuudessa*.

7 PÅ LATIN FÖR EN SPECIELL PUBLIK

Mest anmärkningsvärt med de två latinska översättningarna är att de till skillnad från de andra gjorts varken för en viss artist eller en omedelbar bokutgåva. De har tidigare kommenterats av Irma Sorvali (2003), som meddelar att de spridits i stencil och avskrift bland latinister för att avnjutas, säkert även sjungas, i mer exklusiva kretsar.

(3)

Rosvo-Roope

Jos täytätte mun lasini, niin tahdon kertoa
surullisen tarinan, joll' ei oo vertoa.
Se on laulu merirosvosta, Roope nimeltään,
joka sydämiä särki, miss' joutui kiertämään.

[- - -]

Viel' Itämeren rannikot ne Roopen muistavat,
ja naiset Pietarinkin vielä päättään puistavat,
ja Suomenlahden kaupungit tuns' Roope-ryövärin
ja suuri oli pelko vielä Kokkolassakin.

Ei neito Viron rannikon unhoita milloinkaan,
kun Rosvo-Roopen kanssa hän joutui kapakkaan,
he söivät mitä saivat ja joivat tuutingin
ja tyttö poltti sydämens' mut Roope sikarin.

[- - -]

(Rafael Ramstedt 1930)

Robertus pirata (versio vetus)

Cantare statim volumus, si pletis poculum,
fabulam mirabilem, cui non est aemulum.
De pirata cantabimus Roberto nomine,
qui corda rupit navita Neptuni numine.

[- - -]

Iam urbes maris Baltici noverunt Robertum,
et Petrogradi feminae tremore capitum.
Et orae Sinus Fennici Robertum noverunt,
et Arctopolis virgines in metu magno sunt.

Sic virgo orae Aesticae fert semper memoriam,
cum comissante Roberto intravit tabernam.
Cenabant quicquid poterant, biberunt poculum,
cremavit virgo cor suum, Robertus zigarrum.

[- - -]

(Päivö och Teivas Oksala 1950-talet)

[Ordagrann översättning av den finska texten:]

Om ni fyller mitt glas så vill jag berätta
en sorglig historia som saknar like.
Det är en sång om en sjörövare vid namn Roope,
som krossade hjärtan vart än han reste runt.

Ännu minns Östersjöns kuster Roope,
och även kvinnorna i S:t Petersburg skakar på
huvudet,
och Finska vikens städer kände rövaren Roope,
och skräcken var stor till och med i Karleby.

Inte glömmet mön på Estlands kust någonsin när
hon med Rövar-Roope hamnade på en krog,
de åt vad de fick och tog en tuting,
och flickans hjärta tändes men Roope (tände) en
cigarr.

Robertus pirata (versio recentissima)

Completo mihi cantharo iam placet canere
rem illam miserabilem, cui par non genere.
Est de pirata canticum, Robertus dicitur.
Confringit corda navigans, quocumque vehitur.

[- - -]

Litoribus in Baltici res eius cantitant,
et feminae Petropolis de rebus dubitant,
et portus Sinus Finnici latronem noverant
Robertum, Vici Caroli quem et horruerant.

Vironum orae virginis in mente manserit,
quod in cauponam socio Roberto vaserit.
Allatos cibos comedunt, compotant cantharum,
cor conflagravit virginis, Roberti sigarum.

[- - -]

(Tuomo Pekkanen 1979)

Den finländska latinkulturen är inte obetydlig; den har nått ut i världen till exempel genom Tuomo Pekkanens och andras texter till Yles nyhetssändningar på latin (Nuntii Latini, som sändes 1989–2019) och Teivas Oksalas många översättningar av såväl finsk tango som rocklåtar, framförda av artisten Doctor Ammond. ”Robertus pirata” hör till en kultur som finner glädje i att uppleva det

döda latinet som ett levande språk, användbart för sång och vers med slutrim (som inte fanns i klassisk romersk vers). Här är det största översättningsproblemet hur man överför ett modernt innehåll till ett språk som fick sin form när sådana företeelser inte fanns. Ett sätt att lösa det är nyordbildning – Robertus röker *zigarrum* och *sigarum*, ett annat är utbyte eller omskrivning – antingen till något närliggande, som när krogen blir *taberna* och *caupona*, eller helt forntida: i strofen om skjortan och knappen skriver översättarparet (far och son) Oksala: "Perrupta erat tunica" (*tunica*: ett fornromerskt klädesplagg med eller utan ärmar), medan Pekkanen formulerar det som att "deciderat quae fibula" (*fibula*: ett dräktspänne som tillverkats sedan brons- och järnåldern). Som Sorvali (2003: 69) påpekat är det frestande att omplantera hela handlingen i den antikt latinska världen – det gör Oksalas lite mer än Pekkanen. De för in gudarna Neptunus och Charon i handlingen ("ratemque Charon custodit") där den senare skriver bara att Robertus vaktade en båt ("custodit ratem"). De förra byter ut Kokkola mot "Arctopolis". Det är roligt och nyttigt att lära sig, för det är det etablerade latinska namnet på Björneborg, och låter extra antikt för att namnet faktiskt är grekiskt. Pekkanen håller sig närmare källan med "Vici Caroli", mest likt stadens svenska namn, Karleby. Allt detta kan låta konstgjort och konstruerat, men i motsats till de andra översättningarna, som har en levande engelsk- och svenskspråkig sångkultur att anpassa sig till, kan halva nöjet med dessa måltexter ligga just i nyfikenheten på hur en lösning på det till synes omöjliga problemet kan konstrueras.

8 SÅNGÖVERSÄTTNING I TEORIN

Med denna enda sång har vi rört oss från Helsingfors kabaréer till det svenska rikets 1700-tal och från Delta Rhythm Boys till Medelhavets mytologi. Jämförelsen har visat på möjligheter som inte helt täcks av den nya forskningslitteraturen i ämnet. Susam-Saraeva (2015) beskriver fyra sätt som sångtexter kan behandlas på när sånger sprids över språkgränser. De kan 1) lanseras i originalversion och nå framgång utan att publiken förstår orden, 2) ges ut med ordgranna översättningar och expertkommentarer på skivkonvolut och i textinlagor, 3) göras till covers av målspråkliga artister med text som långtifrån alltid översatts i semantisk mening, och 4) spridas på internetforum, där fans kan efterfråga, dela och diskutera översättningar, webblänkar och förklaringar. Men översättning av populärmusik kan alltså också ske utan att det innebär just någon trafik alls mellan två länder. "Rosvo-Roope" har kanske aldrig lämnat Finland.¹⁶

¹⁶ Ofta förstår man oreflekterat översättning som ett utbyte mellan kulturer och två olika länder. Men om alla översättningar av "Rosvo-Roope" ägt rum i Finland och för att fylla finländska behov är de exempel på *intrakulturell* snarare än *interkulturell* översättning, en skillnad som diskuteras av Hartama-Heinonen (2018).

Såväl Apter och Herman som Low ger en mer praktisk beskrivning av sångöversättartekniken. Den består, av Apter och Hermans (2016: 181–239) kapitelrubriker att döma, i att omdömesgillt hantera rytm, stavelseantal, betoning och *burden* (fonetiskt bebördande), rim, allitterationer och upprepningar samt musikens mångtydiga betydelsepotential. De insisterar inte på ett slaviskt efterföljande av källsångens versmått utan föreslår flera sätt varpå en sångtextöversättare kan manipulera notskriften nästan utan att det märks (2016: 18). Därmed skulle analysen fokusera mycket på versradernas andra betonade stavelse, där redan Ramstedt har variation. Trestaviga och tvåstaviga versfötter växlar – ibland ”Ja Suomenlahden kaupungit”, ibland bara ”Yks’ nappi oli irti”. En extra obetonad stavelse då och då är den enda friheten översättarna tillåtit sig härvidlag – 13 stavelser i ”Kring Östersjön for Roope så långt som städer fanns” men 14 i ”The Baltic shores knew Robert and they knew him very well”, fast vissa växlar mer oordnat än Ramstedt.

Low (2017: 78–93) har lanserat en egen modell över hur sångöversättning går till; han ser det som en femkamp, balansgång, mellan fem kriterier: sångbarhet, betydelse, naturlighet, rytm och rim. Hur faktorerna ska balanseras låter han vara den ansvarige sångöversättarens beslut, beroende av den aktuella sångens art, vilket möjligen gör modellen problematisk som teori betraktad. I detta fall ger den magert resultat: de sex översättningarna ovan är alla sångbara (i meningen lätta att sjunga), de bevarar det mesta av den finska sångens semantiska innehåll, de låter naturliga (nog även på latin?) och följer musikens rytm och källtextens rimschema exakt. Just rim anser Low vara det minst viktiga att bevara, eftersom rimtvång leder till målspråklig onaturlighet. Vissa onaturligheter kan visserligen konstateras, till exempel i Grandells översättning: ”Fyll stopet mitt till bräddarna för jag berätta vill” – men det hindrade inte Rusk från att sjunga den. Stones ”bourne serene” är onaturligt men lyriskt. Balans teorin kan inspirera till observationen att målbilden ser annorlunda ut i en översättning gjord för teatern, inte konsertestraden; Gustafsson verkar ha prioriterat det talspråksliknande – ”Så töm ditt glas du brudfolk” – men också han kan förvränga ordföljden – ”Robert stannade, han lotsvakt var”. Vissa avvikelser från det naturliga talspråket tolereras utan vidare i viss slags sång. Och rim framstår som ett obligatoriskt element inom den genre vi här rör oss i: den nordiska/amerikanska visan/schlagern under större delen av 1900-talet. Omständigheterna under vilka de fem kriterierna kan balanseras olika, och hur, måste preciseras, men Lows främsta syfte är att ge handfast handledning till amatörsångöversättare.

En mer fruktbar applikation verkar kunna göras av Klungervik Greenalls modell, som urskiljer fyra funktioner eller *skopoi* i moderna skandinaviska popsångöversättares praktik: ”tribute, pedagogical, language-political, and artistic” (2014: 199). Funktionen hyllning är framträdande på 2000-talet då artister översätter ur t.ex. Bob Dylans, Stings eller Janis Joplins repertoar på tribut-

skivor som *Aks av gull* (Kjell Inge Torgersen 2006) och *Joplin på svenska* (Caroline af Ugglas 2007). Nog kan Linds och Rusks versioner uppfattas som ett slags hyllning till den status Rosvo-Roope har på finska; de verkar anta att publiken känner till originalsången. Motivet bakom boken *Song of Finland* är pedagogiskt: att förmedla till (engelskspråkiga) utlänningar något av den finska viskattens innehåll. Att översätta finsk schlager till latin är både pedagogiskt och språkpolitiskt: det är ett roligt sätt att lära sig latin på, och det blir en domänvinst och ett bevis för språkets livskraft i nutiden. Så återstår konstnärlig funktion: när artisten vill tillföra en egen kreativ insats. I Stones och Gustafssons fall är det i de textliga friheterna man ser en kreativ insats; deras sikte var också på större konsert- och teatersammanhang. Men alla översättarna av "Rosvo-Roope" har ju tagit sig smärre friheter. Det är bara den hjälpöversättning jag själv gjorde som inte är konstnärlig.¹⁷

Denna stilistiskt översättningsvetenskapliga jämförelse av sju lika sångbara, grovt sett lika trogna sångöversättningar visar att också sådana kan ha sina särdrag. Det verkar möjligt att se på översättningen om den är av en manlig amerikansk poesiöversättare eller en kvinnlig amerikansk poesiöversättare, om den är gjord som en del av en pjästext, för att sjungas som fristående visa eller för att testa och bevisa det latinska språkets uttrycksmöjligheter. Ett enda fall tillåter inga långtgående slutsatser, men en slutsats blir ändå att sångöversättning lämnar stort spelrum för påverkan från situations- och presentationsfaktorer, såväl syftet som mediet och en allmän genreförväntan, men inte minst också sångöversättarens personlighet, bakgrund och inställning – för att nu inte säga talang. Men trots att alla uppfyller kravet på vad som är en grundfunktionell sångbar sångöversättning (att kombinera rim och rytm med en tillräcklig grad av sångbarhet, naturlighet och bevarande av källsångtextens innehåll) har dessa sju målsånger förblivit marginella företeelser. Tydligt är det andra omständigheter än översättningens kvalitet som avgör om en sång eller pjäs blir en hitt. Rosvo-Roope har inte hängts i tysthet, men det verkar vara som en finskspråkig färjkarl han har haft lättast att hitta hem.

REFERENSER

Fonogram och videogram

...*för Dig!* Anders Rusk. 2004. Okay's Music OKECD 1075.

Rosvo Roope. 1949. YLE Tallennemyynti 2003.

welcome back – the delta rhythm boys. 1963. Ab Discophon Oy. Radio Corporation of America. INTS 1326.

¹⁷ Hjälpöversättning tar Low (2017: 40–62) upp i sitt kapitel om *skopos*, en term han närmast bara använder för översättning av sång i andra syften än att sjunga: för att läsa och studera sångtexter, trycka i programblad, använda i undertexter och textmaskin eller berätta för publiken i en muntlig introduktion till sången.

Otryckt material

- Robert, piraten: en rövare med rang (Rosvo-Roope)*. [u.å.] Originaltext Jaakko JAAKONPOIKA. Svensk översättning Mathias GUSTAFSSON. Pjäsbiblioteket, Finlands Svenska Ungdomsförbund FSU.
- Robertus pirata (versio vetus). Robertus pirata (versio recentissima)*. Stencil i privat cirkulation. För publicerade versioner, se *Vempele* 1967, Pekkanen 2005.
- Rosvo-Roope. Nelinäytöksinen laulunäytelmä*. Kirjoittanut Jaakko JAAKONPOIKA. Säveltänyt ja sovittanut George DE GODZINSKY. Monistettu 19.1.1981.
- Onlinebibliotek: <http://www.naytelmat.fi>, Suomen Näytelmäkirjailijat ja Käsikirjoittajat/Finlands Dramatiker och Manusförfattare ry.

Tryckta källor

- 3 laulua *Adams-elokuvasta Rosvo Roope. Balladi Rosvo Roopesta. Roopen lemmenlaulu. Merisissien laulu*. 1949. Helsingfors: Oy R.E. Westerlund Ab. Nöttryck.
- 120 kitaralaulua. *Aapeli Vuoriston toimittaman kirjasarjan 101–113 kitaralaulua (Musiikki Fazer) pohjalta*. 2013. Helsingfors: F-Kustannus.
- APTER, Ronnie & Mark HERMAN 2016. *Translating for Singing. The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. London: Bloomsbury.
- EDSTRÖM, Olle 1989. *Schlager i Sverige 1910–1940*. Göteborg: Göteborgs universitet.
- FRANZON, Johan 2010. Sångöversättning – någonstans mellan respekt och slagkraft. I: Ritva HARTAMA-HEINONEN & Pirjo KUKKONEN (red.), *Kiasm*. Acta Translatologica Helsingiensia Vol. 1. Helsingfors universitet. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/24322>. 49–63.
- HARTAMA-HEINONEN, Ritva 2018. Kunskapsluckor och intra- och interkulturella ingrepp i original och översättning. I: Beatrice SILÉN, Anne HUHTALA, Hanna LEHTI-EKLUND, Jenny STENBERG-SIRÉN & Väinö SYRJÄLÄ (red), *Svenskan i Finland 17. Föredrag vid den sjuttonde sammankomsten för beskrivningen av svenskan i Finland, Helsingfors den 18-19 maj 2017*. Nordica Helsingiensia 53. Helsingfors: Helsingfors universitet. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/238351>. 18–31.
- HIRVISEPPÄ, Reino 1969. *Hupilaulun taitajia. Pasi Jääskeläisestä Juha Watt Vainioon*. Borgå & Helsingfors: WSOY.
- JALKANEN, Pekka & Vesa KURKELA 2003. *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsingfors: WSOY.
- KLUNGERVIK GREENALL, Annjo 2014. Scandinavian Popular Song Translation in the Late Twentieth and Early Twenty-first Centuries and their Skopoi. I: B.J. EPSTEIN (red.), *True North. Literary Translation in the Nordic Countries*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 191–209.
- KUKKONEN, Pirjo [1996] 2003. *Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing. Finnish Culture in Tango Lyrics Discourses. A Contrastive Semiotic and Cultural Approach to the Tango*. 2nd revised edition. Helsingfors: Helsinki University Press.
- 1997. *Ilon ja surun sointu. Folkloresta poploreen*. Helsingfors: Helsinki University Press.
- LAMPINEN, Anne 2007. *Naistenmiehiä. Casanovasta Rosvo Roopeen*. Helsingfors: Polarstar communications.
- LIBENZI, Ermanno & Adelchi GALLONI 2011. *Roope ja merirosvot*. Övers. Lili SCHATZ & Roman SCHATZ. Helsingfors: Lasten keskus.
- LIND, Sven 1975. *Sånger från skärgård och land 2. Egna sånger, visor och texter, tonsättningar, översättningar*. Åbo: Ab Sydvästkusten.
- LOW, Peter 2017. *Translating Song. Lyrics and Texts*. London: Routledge.

- PEKKANEN, Tuomo 2005. *Carmina Viatoris Supplementa Humanistica Lovaniensia*. Leuven: Leuven University Press.
- SEPPÄLÄ, Mikko-Olavi 2016. *Suruton kaupunki. 1920-luvun iloinen Helsinki*. Helsingfors: WSOY.
- Song of Finland. Tuhansien laulujen maa*. 1987. Einari MARVIA (red.). Helsingfors: WSOY.
- SORVALI, Irma 2003. Kieli ja kulttuuri kääntämisessä – uudet vai vanhat kehykset? I: Irma SORVALI (red.), *Kääntämisentutkimuksen päivät Oulussa 11.12.2002*. Uleåborg: Uleåborgs universitet. 61–73.
- Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. 2002. Pekka GRONOW, Jukka LINDFORS & Jake NYMAN (red.). Helsingfors: Tammi.
- SUSAM-SARAEVA, Şebnem 2015. *Translation and Popular Music. Transcultural Intimacy in Turkish-Greek Relations*. Bern: Peter Lang.
- Suuri toivelaulukirja 2*. 1977. Aapeli VUORISTO (red.). Helsingfors: Musiikki Fazer & Suuri Suomalainen Kirjakerho.
- Svenskt språkbruk. Ordbok över konstruktioner och fraser*. 2003. Utarbetad av Svenska språknämnden. Stockholm: Norstedts.
- Vempele*. 1967. Uleåborg: Koneinsinöörikilta.
- Ylioppilaan laulukirja*. 1938. Arvo LARO (red.). 2 uppl. Jyväskylä & Helsingfors: K.J. Gummerus osakeyhtiö.

Normer och restriktioner i det litterära polysystemets periferi

Om utelämnningar i översättningar av klassiska flickböcker

Laura Leden

Helsingfors universitet

Humanistiska fakulteten, Doktorandprogrammet i språkforskning

Abstract (Norms and constraints in the periphery of the literary polysystem: on omissions in translations of girls' classics): Girls' books are a genre about girls and girlhood reflecting girls' contemporary conditions and possibilities. This genre has had a peripheral status in the literary polysystem due to the patriarchal structures of the society. This paper will analyze norms and constraints at work in the Swedish translation of L.M. Montgomery's classic *Emily* trilogy to test Even Zohar's (1990) polysystem hypothesis about translation, according to which translations with a peripheral status are likely to be acceptancy-oriented rather than adequacy-oriented. The analysis of the Swedish translations from 1955–1957 targeting a younger readership than Montgomery's originals shows that due to didactic and pedagogical norms the translations are subject to major adaptation and abridgement in the form of purification, cultural neutralisation and plot-driven abridgement. The translations are used for educational purposes and the constraints imposed reflect a more restrictive image of girlhood conveyed to young girl readers.

1 INLEDNING

Flickboken, vars perifer status kan härledas till patriarkala strukturer i samhället, definieras med utgångspunkt i genus genom böckernas egenskaper och mottagare (målläsare). Mary Ørvig (1988: 15) utgår från läsaren och definierar *flickboken* som ”den specialskrivna, innehållsmässigt könsbundna litteratur som av bokförlagen producerats direkt för en kvinnlig tonårsläsekrets”. Enligt Boel Westin (1994: 10) är flickboken oftast skriven av kvinnor, huvudpersonerna är flickor eller unga kvinnor, världen skildras ur ett kvinnligt perspektiv och målgruppen är flickor och unga kvinnor. Westin (a.a.: 13) beskriver vidare flickboken som en kvinnlig utvecklings- och bildningsroman som speglar flickors samtida villkor och möjligheter.

Flickboken är en perifer undergenre inom barnlitteraturen som i sin tur finns i det övergripande litterära polysystemets periferi (se t.ex. Even-Zohar 1979, 1990; Shavit 1986; Ben-Ari 1992). *Polysystemteorin* är en teori om kulturen och litteraturen som polysystem, nätverk av system, och utarbetades av litteraturvetaren Itamar Even-Zohar (1979, 1990). Teorins utgångspunkt är att olika litteraturer, genrer och kulturprodukter har olika status och tävlar om en central position i systemet, vilket orsakar spänning mellan centrumet och periferin (Even-Zohar 1990: 15). Det litterära polysystemet består av alla genrer som

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.)

Marginalia

Acta Translatologica Helsingiensia (ATH) Vol 4, 100–117. 2020.
Helsinki: University of Helsinki, Nordica, Swedish Translation Studies.

finns, alltså av kanoniserad litteratur likväl som av traditionellt mera perifera genrer som barnlitteratur, populärlitteratur och översatt litteratur (ibid.). Klassificeringen i centrala och perifera genrer utgår från det litterära etablissemangets paradigm; de som har makt, alltså forskare och kritiker, bestämmer vilken slags litteratur som har hög (central) status. Even-Zohar (1979: 295) ser ojämlikheten mellan olika lager (strata) inom polysystemet som ett resultat av sociokulturella olikheter.

Polysystemteorin har främst använts för att undersöka periferin (genrer med låg status) och ett av ursprungssyftena var att motivera att välja perifera litteraturer och genrer som forskningsobjekt (Even-Zohar 1990: 13). Polysystemteorin utgör alltså en möjlighet att lyfta fram tidigare förbisedda forskningsobjekt, i detta fall flickboken. Enligt Even-Zohar (1979: 292) är sådan integration t.o.m. en förutsättning; forskning i perifera genrer (icke-standardlitteratur) är nödvändig för att kunna beskriva centrum (standardlitteratur). Polysystemteorin har visat sig vara en fruktbar referensram för studiet av normer som verkar vid översättning av perifera genrer som flickboksgenren. Teorin lyfter fram den perifera positionen som flickboksgenren haft som en förklaring till de restriktiva normer som översättningar inom genren har utsatts för.

Enligt Even-Zohar (1990: 45–46) utgör översatt litteratur ett system inom målkulturen, vilket baserar sig dels på att valet av texter som översätts följer målkulturens principer och dels på att översättningsnormerna som tillämpas beror på relationer inom målpolysystemet. En av Even-Zohars (a.a.: 50) polysystemhypoteser om översatt litteratur anger att när översatt litteratur intar en central position (deltar i formandet av systemets centrum) och översättaren fokuserar på att skapa nya modeller är det sannolikt att översättningen blir *adekvat* i relation till källtexten (*adekvansinriktad* enligt Lindqvist 2002). När översatt litteratur intar en perifer position och översättaren fokuserar på existerande sekundära modeller är det enligt Even-Zohars (1990: 51) hypotes däremot sannolikt att översättningen blir *icke-adekvat* (*acceptansinriktad* enligt Lindqvist 2002).

Syftet med min fallstudie är att beskriva hurdana normer eller restriktioner som verkar i de svenska översättningarna från 1950-talet av den kanadensiska författaren L.M. Montgomerys (1874–1942) flickboksklassiker om diktarflickan Emily och vilka effekter dessa normer har. Samtidigt utgör fallstudien ett steg mot att testa den ovan nämnda polysystemhypotesen inom flickboksgenren. Jag antar att de undersökta översättningarna intar en perifer position inom det svenska barnlitteratursystemet dels för att de är översättningar¹, dels för att de är flickböcker. Därmed antar jag att de följer acceptansinriktade (målkulturinriktade) normer. I min undersökning antas de restriktiva normer som på-

¹ Enligt Even-Zohar (1990: 47) intar översatt litteratur en perifer position i det litterära polysystemet (förutom när litteraturen är ung, när den är perifer/svag eller vid vändpunkter, kriser eller vakuum).

verkar flickboksöversättningar spegla flickors villkor under översättningstidpunkten samt den bild av flickan som förlaget eller översättaren antagligen velat förmedla till sina mälläsare.

2 MONTGOMERYS FLICKBÖCKER I SVENSK ÖVERSÄTTNING

Birgitta Theander har i sin doktorsavhandling (2006) analyserat flickböcker utgivna i Sverige 1945–1965. Också *Emily*-översättningarna från 1950-talet ingår i detta material. Theander (2006: 36, 434) konstaterar att flickboken var mycket livskraftig i Sverige under denna period: åren 1945–1965 publicerades över 1 000 flickböcker och 47 % av dem var översättningar, främst från engelska men också från bland annat danska och norska.² Utgivningen sköt i höjden under 1950-talet (a.a.: 434). Trots detta hade flickboken perifer status och fick utstå hård kritik under perioden.³ Den kritiska inställningen och den låga statusen kan antas ha påverkat översättningarna under perioden.

Mieke K.T. Desmet (2007) har undersökt hur flickböckers status påverkar översättningar. Hon har jämfört nederländska översättningar av tre typer av flickböcker med olika status: formelllitteratur, klassiker och prisbelönta böcker. Enligt Desmet (2007: 272–273) förekommer det mest adaption i formelllitteratur som har lägst (mest perifer) status och minst i prisbelönta verk med högst status. Sitt klassikermaterials status beskriver hon (a.a.: 227–228) som ambivalent, eftersom verken är kanoniserade men samtidigt har översättningarna uppfostringsrelaterade syften. Desmets klassikermaterial omfattar tre nederländska översättningar av Louisa M. Alcotts *Little Women* (1868) som hon (a.a.: 227) kallar ”öppna förkortningar” (*overt condensations*) med olika typer av syften som strävar efter att på olika sätt skapa en text som är njutbar och uppfostringsmässigt lämplig för mälläsarna.

² Åren 1945–1965 var minst 80 % av flickböckerna utgivna i Sverige skrivna av kvinnor och största delen av översättarna var också kvinnor (Theander 2006: 428).

³ Kritikern Gurli Linder (1865–1947), som recenserade barnlitteratur i *Dagens Nyheter* under 1900-talets tre första decennier och som var en auktoritet inom området i Sverige, bidrog enligt Eva Söderberg (2010: 165, 167) till att negativa attityder etablerades. Linder hade påverkats av tysken Heinrich Wolgasts (1860–1920) som ansåg att barnlitteraturen skulle vara litterärt fostrande och bana väg för vuxenlitteraturen (a.a.: 165). Wolgasts prioriterade folksagor och klassiker och ansåg att särskilt flickböcker var undermåliga (ibid.). Linders kritik av flickböckerna speglar också 1800-talets fördömande syn på kvinnors romanläsning och förmedlar en nedvärderande syn på flickläsaren (a.a.: 166). Också senare gick barnbokskritiker såsom Eva von Zweigbergk (1906–1984), som var anställd av *Dagens Nyheter* 1929–1969, i Linders fotspår: von Zweigbergk ville paradoxalt nog både bevara klassikerarvet och förnya barnlitteraturen, och flickböckerna kritiserade hon precis som sin föregångare för dålig kvalitet, förbluffande blandning av realism och romantik, banala händelseförlopp och undermåliga karaktärs-skildringar (a.a.: 168–169). Kritiken av flickboken inom barnlitteraturforskningen kulminerade i och med uppkomsten av ”den moderna ungdomsboken” i mitten av 1960-talet då förändringar i samhället ledde till en ideologi enligt vilken flickor och pojkar inte fick särbehandlas och därmed skulle de också läsa samma böcker (Theander 2006: 10–11).

Jag antar att de svenska Montgomery-översättningarna har liknande ambivalent status, eftersom min tidigare forskning visar att också de trots sin klassikerstatus⁴ används för uppfostringssyften (se Ledén 2011). Montgomerys klassiker har varit populära i Sverige sedan hennes första roman *Anne of Green Gables* (1908, sv. *Anne på Grönkulla* 1909) översattes till svenska, vilket framgår bland annat av läsarreaktioner i Åsa Warnqvists antologi *Besläktade själar* (2009). Detta visar att Montgomery i Sverige har en stark ställning inom *skuggkanon* som bland annat Päivi Heikkilä-Halttunen (2000: 332) definierar som en läsarcentrerad, alternativ rangordning.

Montgomerys *Emily*-trilogi som utgör materialet för min fallstudie är en *Bildungsroman*-berättelse om den fantasifulla föräldralösa flickan Emily och hennes strävan att uppfylla sina författardrömmar. Trilogin översattes till svenska på 1950-talet och från första anblick är det klart att den svenska trilogin skiljer sig från originaltrilogin. Den ursprungliga trilogin består av de tre böckerna *Emily of New Moon* (1923), *Emily Climbs* (1925) och *Emily's Quest* (1927). I Sverige beslöt dock förlaget C.W.K. Gleerup att skapa en egen trilogi genom att dela upp de två första böckerna i tre böcker med titlarna *Emily* (1955), *Emily och hennes vänner* (1956) och *Emily på egna vägar* (1957) som publicerades i förlagsserien *C.W.K. Gleerups ungdomsböcker*. Översättningarna gjordes av Stina Hergin (1911–2002), en erfaren barn- och flickboksöversättare.

Översättningarna kan beskrivas som förkortade översättningar som dessutom har en yngre målgrupp än Montgomerys original (se Ledén 2011). Typiskt för tidsperioden anges den exakta målgruppen för respektive bok i serien i form av en beteckning på bokens bakpärm. För de tre *Emily*-böckerna som Gleerup gav ut på 1950-talet är målgrupperna flickor 10–14 år, flickor 11–15 år respektive flickor över 11 år. Det kanadensiska förlagets exakta målgrupp för *Emily*-trilogin i original framgår inte, men i en reklam för en annan av Montgomerys böcker från 1921 beskrivs målgruppen som ”young girls of 15 to 20 as well as their elders” (Lefebvre 2015: i), alltså något äldre än de svenska målgrupperna. Den tredje romanen i originaltrilogin utgav Gleerup inte alls på 1950-talet, antagligen för att den tredje boken som handlar om Emily på tröskeln till vuxenlivet inte ansågs passa förlagsseriens målgrupp, utan en översättning av den utkom först 1985 hos Liber.

3 NORMBEGREPPET

Normer är ett nyckelbegrepp inom studiet av sociala fenomen som översättning och status och förutsätter att översättningar beskrivs som produkter av över-

⁴ Enligt bland annat Theander (2006: 9) betraktas Montgomerys verk idag som representanter för den klassiska flickboken och ”en urtyp för flickboken”. Klassiker kan definieras som böcker som behåller sitt värde i flera generationer i det litterära etablissemangets och läsarnas ögon (Heikkilä-Halttunen 2003: 169).

sättarens eller förlagets val, såsom Yvonne Lindqvist (2002: 41–42) konstaterar. Normteori fick fotfäste inom översättningsvetenskapen i och med Gideon Toury (1942–2016) med bakgrund i polysystemskolan. Toury (1995: 54–55; 1999: 14) utgår från den sociologiska definitionen av *normer* som allmänna värderingar och idéer som delas av en grupp individer, d.v.s. uppfattningar av vad som är rätt och fel som individen får i samband med socialisering i ett samhälle och som fungerar som kriterier för evaluering av beteende. Normerna är beroende av översättningens position och status i målpolysystemet vid översättningstidpunkten (Toury 1995: 61; 1999: 17). Normer är givetvis inte konstanta utan förändras med tiden eftersom de kontinuerligt måste justeras för att motsvara den föränderliga uppfattningen av vad som är lämpligt, och denna uppfattning varierar dessutom beroende på texttyp, såsom Theo Hermans (1999: 84) påpekar.

Normer kan ses både som *lösningssmodeller* (*solution-templates*) och som *restriktioner* (*constraints*) som rekommenderar vissa alternativ framom andra (Hermans 1999: 79). De har alltså både positiva och negativa konnotationer. I denna studie betraktas normer som restriktioner och termen restriktion används synonymt med normer.⁵ Restriktionerna kan gälla ekvivalens, litterära och estetiska drag samt kommersiella egenskaper (faktorer som gäller redigering, publicering och distribution), och för barnlitteratur även textens didaktiska och pedagogiska egenskaper (se t.ex. Desmidt 2006: 86). De barnlitteraturspecifika normerna kallas *didaktiska normer* (som kräver att barnlitteratur ska främja barns intellektuella och emotionella utveckling och visa gott exempel, d.v.s. adaption i uppfostringssyfte) och *pedagogiska normer* (som kräver adaption till läsarens kunskapsnivå) (Shavit 1986: 113; Desmidt 2006: 86). De didaktiska normerna utgår från att unga läsare behöver skyddas mot moraliskt tvivelaktiga värderingar medan de pedagogiska normerna baserar sig på att unga läsare inte kan relatera till främmade karaktärer, miljöer och referenser (Tabbert 2002: 308). De didaktiska och pedagogiska normerna kan både komplettera och motsäga varandra (Shavit 1981: 172). De didaktiska normerna var enligt Zohar Shavit (1986: 113) dominerande så länge som den primära funktionen av barnlitteratur ansågs vara didaktisk, medan de pedagogiska normerna dominerar nuförtiden i västvärlden.

Bland annat Shavit (1986: 112–114) och Nitsa Ben-Ari (1992: 222) anser att de didaktiska och pedagogiska normerna som tillkommer vid översättning av barnlitteratur beror på barnlitteraturens perifera (låga) status inom det litterära polysystemet där kanoniserad vuxenlitteratur står i centrum. Ju mera perifer en genre är, desto mera tillåter eller t.o.m. rekommenderar normen adaption i förhållande till källtexten. Enligt Ben-Ari (ibid.) påverkar de didaktiska och pedagogiska normerna även icke-översatt litteratur men verkar ännu starkare inom

⁵ Både polysystemteorin och Toury ser normer främst som restriktioner som verkar som en del av systemet (Chesterman 1997: 78; Hermans 1999: 79).

översatt barnlitteratur, eftersom översättningar ligger längre bort från det litterära polysystemets centrum än icke-översatt litteratur.

De didaktiska och pedagogiska normerna eller restriktionerna påverkar översättningar på olika nivåer. Toury (1995: 56–58) delar in normer i *preliminära normer* (allmän översättningspolicy, såsom val av texter som översätts), *initiala normer* och *operationella normer* enligt nivån de verkar på. Operationella normer styr val under översättningsprocessen och påverkar förhållandet mellan källtexten och måltexten indirekt eller direkt genom att besluten påverkar vad som förändras och inte förändras (Toury 1995: 58). De operationella normerna påverkas i sin tur av de initiala normerna som gäller det övergripande valet mellan *adekvansinriktade normer* som kan vara oförenliga med målsystemets normer och *acceptansinriktade normer* som vanligen kräver förändringar (*shifts*)⁶ i relation till källtexten (Toury 1995: 56)⁷, vilket Lindqvist (2002: 43) kallar ett klassiskt översättningsproblem. Normer såsom didaktiska och pedagogiska som innebär olika typer av restriktioner är vanligen acceptansinriktade, eftersom restriktionerna härstammar från målkulturen.

Isabelle Desmidt (2006: 88) påpekar att det finns en konflikt mellan de adekvansinriktade ekvivalensnormerna (som gäller all översättning) och de acceptansinriktade didaktiska och pedagogiska normerna, eftersom de senare kan leda till förändringar i textens innehåll (genom utelämnning av allt från enstaka ord till långa textpartier), struktur (genom ändringar i strukturen) och stil (genom omformulering och återberättande). Ben-Ari (1992: 222, 227) anser på basis av sin forskning att acceptansinriktade normer prioriteras före adekvansinriktade normer inom barnlitteratur och att inte ens kanonisering eller en central position i barnlitteraturpolysystemet garanterar prioritering av adekvans, även om de acceptansinriktade normerna är striktare ju mer perifer positionen är.

I min fallstudie undersöker jag didaktiska och pedagogiska normer eller restriktioner på den operationella nivån genom analys av *utelämnningar* i den svenska *Emily*-trilogin med perifer och ambivalent status. Utelämnningar har valts som undersökningsobjekt, eftersom de har betydande effekt på tolkningen av den översatta texten. Jag har analyserat alla tre böcker i sin helhet i min pro gradu-avhandling och identifierat alla utelämnningar (Leden 2011), men i denna fallstudie presenterar jag endast några typiska exempel från originaltrilogins första och andra bok. Den svenska trilogin innehåller totalt 622 utelämnningar (som består av allt från en enstaka sats eller mening till flera sidor) varav största delen (332 respektive 243 stycken) finns i den första och andra boken, där 13 % respektive 16 % av texten utelämnats (Leden 2011: 37–38).⁸ Utelämnning är en

⁶ Adapterande översättningsstrategier såsom utelämnning.

⁷ Begreppen *adekvansinriktning* och *acceptansinriktning* härstammar från polysystemteorin.

⁸ De procentuella andelarna av utelämnad text i respektive översättning har beräknats genom att dela antalet ord i utelämnningarna i respektive bok med det totala antalet ord i respektive originaltext. Frekvenserna av ord har räknats i MS Word med hjälp av Project Gutenbergs e-

övergripande översättningsstrategi som används för olika syften, vilket resulterar i olika undertyper av utelämningsstrategier. Denna fallstudie presenterar tre acceptansinriktade adaptionstrategier som kan genomföras genom utelämnning och står i samband med didaktiska och pedagogiska samt kommersiella restriktioner: *purifikation*, *kulturneutralisering* och *handlingsfokuserad förkortning*.

4 ADAPTIONSTRATEGIER

De didaktiska normerna resulterar i *purifikation*. Denna term introducerades av pedagogen Göte Klingberg som var en av pionjärerna inom forskning i översättningar av barnlitteratur på 1970-talet. Purifikation innebär adaption i form av utvidgningar, förskönanden, modifieringar eller utelämnningar för att få måltexten att överensstämma med den presumtiva målläsarens (eller snarare uppfostrarnas, såsom föräldrars eller lärares) värderingar eller upplevelsesätt (Klingberg 1977: 186). Det är alltså fråga om målkulturens värderingar. Det är heller inte alltid fråga om de vuxnas egna värderingar, utan om deras pedagogiska åsikter om vad som är lämpligt för barn och ungdomar (ibid.). Motiven för purifikation kan vara moraliska, religiösa, ideologiska eller kommersiella (ibid.). Tydligast syns purifikation i ideologiska förändringar i texten (Desmet 2007: 82). Begreppet *purifikation* är nämligen nära besläktat med termen *censur* som dock har starkare politiska och ideologiska konnotationer. Inom barnlitteraturforskning används termen purifikation för att betona syftet att producera ”rena” (purifierade) texter för barn, vilket hänger ihop med tanken om barndomens oskyldighet som påverkade tidiga barnboksförfattare (se West 1996: 498–499).

De pedagogiska normerna resulterar i sin tur i *kulturadaption* som beror på en vilja att producera texter som är lätta att läsa för barn som har en mera begränsad kännedom om världen än vuxna (Klingberg 1977: 82). Bland annat Jan van Coillie och Walter P. Verschueren (2006: vii) konstaterar att det länge var självklart att översättningar för barn skulle adapteras till målkulturen, men sedan 1980-talet har mer och mer främmande element behållits i översättningar. Strategin kulturadaption innebär att främmande element ersätts med element från målkulturen med liknande konnotationer eller associationer (Leppihalme 2001: 142). Det kan även vara fråga om att hela berättelsen förläggs i målkulturen. Ibland genomförs kulturadaption genom att utelämma kulturbundna element istället för att ersätta dem, och för detta fenomen introducerar jag begreppet *kulturneutralisering*, en typ av kulturadaption där källkulturen neutraliseras främst genom utelämnning. Detta resulterar i mindre kulturbundna och mer neutrala och universella texter som är lättare för barn att läsa och identifiera sig med. Kulturadaption och kulturneutralisering gäller oftast kulturbundna

böcker *Emily of New Moon*, *Emily Climbs* respektive *Emily's Quest*, vilka verkar motsvara Dell Laurel-Leaf- och Bantam-upplagorna som används i min undersökning.

realia, i mitt material främst *intertextualitet* som är ett omfattande begrepp som syftar på samspelet mellan texter. Begreppet introducerades av Julia Kristeva ([1969] 1986) utgående från Michail Bachtins dialogism och innebär att alla texter är i dialog med varandra. Kärnan i begreppet beskrivs av Ritva Leppihalme (1994: 8) som ”a recognition that all texts owe something to other texts which colour and may even transform them”, och Pirjo Kukkonen (2014: 27) lyfter fram att en text aldrig kan ”vara helt självständig i förhållande till föregående texter”. Klingberg (1986: 17) anger intertextualitet (litterära referenser som han kallar det) som den viktigaste typen av kulturbundna element i skönlitterära texter.

Den tredje kategorin *handlingsfokuserad förkortning* är en strategi som förknippas med kommersiella normer och ett behov att förkorta ett verk för att det ska passa in i en förlagsserie där alla böcker ska ha ungefär samma antal sidor. Handlingsfokuserad förkortning utgår från vad som antas intressera mål-läsarna. Enligt Shavit (1986: 122, 124) ses nämligen handlingen som det viktigaste elementet i barnlitteratur, och därför föredrar översättare enligt henne att förkorta texter genom att utelämna sådana partier som inte bidrar till handlingen i dess snävaste betydelse. Hon syftar antagligen på Aristoteles definition att en handling måste vara så enhetlig att om delar av den avlägsnas verkar något saknas (se t.ex. Murfin & Ray 2003: 348). Det är alltså fråga om element som kan utelämnas utan att det påverkar huvudhandlingen, eftersom de inte direkt för handlingen framåt. Shavits upptäckt är inte särskilt överraskande med tanke på att handlingsfokusering ofta nämns som en typisk egenskap för barnlitteratur (se t.ex. Nodelman 1992: 190; Nikolajeva 1998: 222).

I det följande beskrivs hur de tre ovan presenterade adapterande strategierna operationaliseras i *Emily*-materialet. Eftersom de flesta utelämningsarna i *Emily*-materialet är långa stycken, kunde en del av dem placeras i fler än en av de ovan beskrivna strategikategorierna. Exempelvis en del kulturneutralisering har även purifierande drag. Materialet innehåller givetvis också fall som inte kan placeras i någon av dessa kategorier (för en heltäckande analys av materialet, se Ledén 2011).

5 PURIFIKATION ENLIGT DIDAKTISKA NORMER

Bland annat Shavit (1986: 122) konstaterar att utelämnning är det enklaste sättet att genomföra *purifikation* i barnlitteratur medan Maria Nikolajeva (1996: 47) påpekar att purifikation är det vanligaste sättet att manipulera texter för barn. I de svenska *Emily*-översättningarna är purifikation den vanligaste typen av adaption (drygt en tredjedel av alla utelämnningar) och förekommer i särskilt stor utsträckning i originaltrilogins första bok som har den yngsta målgruppen (Leden 2011: 38). Element som förekommer i de purifierande utelämnningarna i

översättningarna och som kan antas ha varit bidragande orsaker till purifikationen är främst felande vuxna, skrämmande element, dåligt uppförande hos barn, sexualitet och ofördelaktiga beskrivningar av kyrkan (se Leden 2011: 39, 43). Liknande purifikationstyper presenteras av Klingberg (1986: 59) och Shavit (1986: 127).

I de analyserade *Emily*-översättningarna verkar purifikationens främsta syfte vara att presentera lämpliga, tillrättalagda rollmodeller för de svenska flickläsarna. Materialets purifierande utelämningsar med ”felande vuxna” berör framför allt de vuxna som är auktoriteter i Emilys uppfostran, alltså Emilys vårdnadshavare och lärare, personer som ska vara rollmodeller för Emily och samtidigt för läsaren. I följande exempel förekommer utelämningsar där vuxna betar sig opassande eller presenteras i ofördelaktigt ljus:

(1)⁹

There were no nice, retributive bears in the school bush, however, and Miss Brownell read the whole “poem” through. **She was enjoying herself hugely. To ridicule a pupil always gave her pleasure and when that pupil was Emily of New Moon, in whose heart and soul she had always sensed something fundamentally different from her own, the pleasure was exquisite.** (*Emily of New Moon* 163)

SV: Men inga tjänstvilliga björnar fanns i skogen omkring skolan, och fröken Brownell läste hela ”dikten” till slut. (*Emily* 169)

(2)

The parlour is dark as a toomb. **I went in one day and rolled up all the blinds and Aunt Elizabeth was horrified and called me a little hussy and gave me the Murray look. You would suppose I had committed a crime. I felt so insulted that I came up to the garret and wrote a deskription of myself being drowned on a letter-bill and then I felt better.** Aunt Elizabeth said I was never to go into the parlour again without permission but I don’t want to. I am afraid of the parlour. All the walls are hung over with pictures of our ancestors **and there is not one good-looking person among them except Grand-father Murray who looks handsome but very cross.** (*Emily of New Moon* 97–98)¹⁰

SV: Salongen är mörk som ett gravvalv. Moster Elisabet har sagt att jag inte får gå in i salongen utan lov men jag har ingen lust. Jag är rädd för salongen. Alla väggarna är fullhängda med porträtt av våra förfäder. (*Emily* 102)

I utelämningsen i exempel (1) presenteras Emilys lärarinna fröken Brownell i mycket negativt ljus då hon uppges njuta av att göra narr av sina elever. Hon framstår som en olämplig och otrygg uppfostrare. Liknande oresonligt beteende förekommer i utelämningsen i exempel (2), där Emilys moster Elisabet kallar Emily ”en liten satunge” bara för att Emily dragit upp rullgardinerna i salongen, vilket får mostern att framstå som oskäligt sträng. Utelämningsar av denna typ

⁹ Fet stil i exemplen markerar utelämningsen i den svenska översättningen.

¹⁰ Detta citat är ett utdrag ur Emilys dagbok där stavfel såsom *toomb* och *deskription* är avsiktliga stilmarkörer som speglar att Emily är i början av sin bana som skribent.

får mostern att framstå som mer ofelbar än i originalet, eftersom hennes mänskliga övertramp strukits i översättningen.

Strykningen i slutet av exempel (2) innehåller dessutom en utelämning som berör dåligt uppförande hos Emily som kritiserar sina anfäders utseende. Sådana kritiska tankar är typiska för Emily som överlag är ett väldigt lydigt barn vars "dåliga uppförande" förekommer främst i hennes tankar. Översättningen presenterar förhållandet mellan vuxna och barn som mera otvetydigt auktoritärt genom strykning av avsnitt där Emily genom sina tankar eller handlingar gör uppror mot det auktoritära förhållandet. Ett sådant exempel är ett utelämnat avsnitt där hon förolämpar hushållerskan Ellen genom att kalla hennes händer "fat and pudgy" (*Emily of New Moon* 20). Alla dessa purifierande utelämningar förenklar texten och gör den barnsligare, då Emilys eller berättarens ambivalenta humoristiska kommentarer stryks.

En karaktär som är föremål för särskilt många purifierande utelämningar är Emilys liberala gammelmyster Nancy som i originaltexten förknippas starkt med sexualitet och fungerar som en kontrast till den strikta moster Elisabet. Utelämningar som gäller Nancy berör hennes opassande beteende (som att hon spelar kort i stället för att gå till kyrkan på söndagar) och hennes relationer med män (som att hon skryter med att "When I was your age I had half a dozen [beaus]. All the little boys in Blair Water were fighting about me." *Emily of New Moon* 241–242). Hon involverar också Emily i sina diskussioner om män bland annat när hon ger Emily råd om vilka effekter hennes ögon har på män, vilket kan tolkas innebära olämplig sexualisering av Emily och har utelämnats i översättningen. Nancy som i egenskap av vuxen fungerar som en förebild för Emily och därmed också för läsarna överskrider med sin öppna sexualitet och sina liberala handlingar de restriktioner som tidsperiodens kvinnliga könsroll medför. Också originalet visar att samhället har en något fördömande inställning till Nancys övertramp, men berättaren är ändå positivt inställd till henne. Dessa övertramp har blivit föremål för purifierande utelämning.

Andra olämpliga anspelningar på sexualitet som utelämnats är subtila antydningar i förhållandet mellan Emily och Dean Priest, en 40-årig man som blir förälskad i Emily redan i den första boken. I originaltrilogin utvecklas förhållandet till ett romantiskt förhållande i den tredje boken, men vad som komma skall antyds redan i den första boken. Bland annat följande repliker och tankar som uttrycker Deans begär och gör hans avsikter rätt tydliga har strukits i de svenska översättningarna: "No, I don't want you to kiss me—yet. And our first kiss mustn't have the flavour of good-bye. It would be a bad omen." (*Emily of New Moon* 278) och: "But how perfect the white line of [Emily's] throat—how kissable the sweet red curve of her mouth. She would be a woman soon—but not for him—not for lame Jarback Priest of her father's generation." (*Emily Climbs* 88). I båda fallen refereras det till kyssar som eventuellt kunde ske mellan Dean och Emily. Den manliga könsrollen under perioden var friare än

den kvinnliga när det gäller sexualitet, men Deans sexuella antydningar har ändå utelämnats, antagligen på grund av att översättningen riktar sig till en yngre målgrupp än originalet. Utelämnningarna som gäller Nancys sexualitet och Deans begär visar att uttalad sexualitet inte ingår i den könsroll för flickor som översättningarna presenterar. Purifikationen leder till att de presenterade förebilderna blir otvetydiga och unga flickläsare skyddas mot oönskade influenser som omfattar utmaning av den samtida kvinnliga könsrollen och auktoriteter samt uttalad sexualitet. Därmed visar purifikationen didaktiska restriktioner som är tecken på konservativa och beskyddande attityder gentemot flickläsarna (se även Leden 2019).

6 KULTURNEUTRALISERING ENLIGT PEDAGOGISKA NORMER

I de svenska *Emily*-översättningarna har den kanadensiska miljön behållits i form av exempelvis geografiska namn och personnamn, så regelrätt *kultur-adaption* av främmande element spelar ingen betydande roll i översättningarna, men ett stort antal kulturbundna intertextuella hänvisningar har neutraliserats genom utelämnning. Utelämnning av *intertextualitet*, som är ett typiskt drag för originaltexterna, är den vanligaste typen av *kultureneutralisering* i materialet (cirka två tredjedelar av de utelämnade elementen inom kategorin som gäller kulturbundna element, se Leden 2011: 38). I *Emily*-materialet består intertextualiteterna framför allt av *allusioner* som är en stilfigur som anspelar till exempel på kända retoriska eller litterära formuleringar (Cassirer 2015: 151). Leppihalme (1994: 9) definierar dem som ordagranna eller förändrade lån från andra texter. Såsom Peter Cassirer (2015: 151) påpekar, är det fråga om en ”kunskapsmässigt krävande stilfigur”. Därför är det väntat att allusioner är föremål för pedagogisk adaption till barnets kunskapsnivå.

Montgomery-forskaren Elizabeth Epperly (1993: 148) konstaterar att *Emily*-trilogin karakteriseras av en speciell användning av allusioner, då verken som Emily läser är nyckeln till hennes personlighet och konstuppfattning. Emily både skriver och läser mycket och intertextualiteterna är en del av hennes utveckling till författare. Utelämnningarna som gäller intertextualitet berör i *Emily*-materialet särskilt omnämnanden av, referenser till eller citat från engelskspråkiga verk som antagits vara okända för de unga svenska läsarna. Enligt Shirley Foster och Judy Simons (1995: 153) är citat Montgomerys huvudsakliga intertextuella strategi. Den mest betydande utelämnningen av intertextualitet i den svenska *Emily*-trilogin gäller den för hela originaltrilogin mest betydelsefulla intertextualiteten, dikten ”The Fringed Gentian” som är en okänd kanadensisk dikt som publicerades i en tidskrift på Montgomerys tid och som handlar om klättringen uppför ”the Alpine Path” (Alpstigen) som en metafor för vägen mot framgång. Montgomery använder dikten som en metafor för både sin

egen och Emilys författarkarriär. I översättningen faller denna centrala metafor bort.

Andra utelämnade intertextualiteter gäller mer kända verk. I följande exempel citeras de kända poeterna Alfred Tennyson respektive Rudyard Kipling:

(3)

And certainly Rhoda Stuart and Dot Payne compared to Ilse were “as moonlight unto sunlight and as water unto wine”– or would have been if Emily had as yet known anything more of her Tennyson than the Bugle Song. (*Emily of New Moon* 120)

(4)

“I hate to go mincing through life, afraid to take a single long step for fear somebody is watching. **I want to ‘wave my wild tail and walk by my wild lone.’** There wasn’t a bit of real harm in my opening that window and talking to Perry. There wasn’t even any harm in his trying to kiss me. He just did it to tease me. Oh, I hate conventions. As you say—hang consequences.” (*Emily Climbs* 242–243)

SV: – Jag avskyr att trippa fram genom livet utan att våga ta ett enda långt kliv av fruktan, att någon ska se det. Det var egentligen inte ett dugg ont i, att jag öppnade det där fönstret och pratade med Perry. Det var inte ens något ont i, att han försökte kyssa mig. Han gjorde det bara för att reta mig. O, jag *hatar* konventioner. Som du säger: strunt i följderna. (*Emily på egna vägar* 139–140)

Dessa intertextuella referenser är riktade speciellt till vuxna läsare och är en del av Montgomerys strategi att rikta sig till en dubbel målgrupp. I exemplen används citaten för att beskriva Emilys känslor. I exempel (3) är det berättaren som citerar Tennyson, men i exempel (4) där Emily redan är äldre använder hon själv ett Kipling-citat. Citatens funktion i böckerna är att visa Emily i samspel med litterära verk för att understryka litteraturens betydelse i hennes liv. Genom dessa utelämnningar faller en stor del av denna typ av indirekt karakterisering av Emily bort i översättningarna. Utelämnningen av intertextualiteter förklarar texten och gör den mera prosaisk.

Ytterligare ett centralt intertextuellt citat som utelämnats är en hänvisning till Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847) i en scen med undertoner som anspelar på sexualitet där Dean har räddat Emily från att falla ner för ett stup. I slutet av scenen plockar Dean upp den blomma som Emily plockat när hon föll ner för stupet och “put it away that night between the leaves of an old volume of *Jane Eyre*, where he had marked a verse, All glorious rose upon my sight / That child of shower and gleam” (*Emily of New Moon* 272). Epperly (1993: 155, 163) anser att *Jane Eyre* är den mest betydande intertextualiteten i Montgomerys *Emily*-trilogi och ser Emilys och Deans kärlekshistoria som en parallell till *Jane Eyres* och Edward Rochesters och Brontë-citatet i det utelämnade utdraget som ett bevis på Deans identifikation med Rochester. På ytan verkar citatet mycket oskyldigt, men det är i själva verket en strof ur en sång om passion och kärlek som Rochester sjunger för Jane och som handlar om att en man har röjt undan

alla hinder för att vinna sin älskade (a.a.: 163). Gabriella Åhman (1992: 146), som för övrigt beklagar utelämningen i den svenska översättningen, anser att *Jane Eyre*-citatet klargör Deans avsikter gentemot Emily redan vid deras första möte. Sådana tolkningar ger utelämningen ytterligare erotisk laddning. Det är naturligtvis osannolikt att ett barn uppfattar den erotiska laddningen, eftersom det förutsätter en god kännedom om Brontës bok, men läsaren behöver inte känna till implikationerna av citatet för att märka att mannens känslor för flickan antyds genom själva handlingen att mannen sparar flickans blomma. Utelämningen av citatet utesluter erotiska tolkningar och paralleller med Brontës *Jane Eyre*.

I dylika fall har kulturneutraliseringen också didaktisk purifierande bakgrund, då indirekt karakterisering av Emily genom kopplingar till litteraturen stryks särskilt när den i originalet kopplas till sexualitet eller okonventionella personlighetsdrag. Även här är det fråga om restriktioner som påverkar bilden av Emily som flicka inom översättningstidpunktens könsroll, då hennes originella koppling till litteraturen tonas ner.

7 HANDLINGSFOKUSERAD FÖRKORTNING ENLIGT KOMMERSIELLA NORMER

Förutom av didaktiska och pedagogiska normer har *Emily*-översättningarna även påverkats av kommersiella normer som resulterat i *handlingsfokuserad förkortning* på grund av adaption till ett visst antal sidor, vilket Kari Skjønberg (1982: 10) kallar ekonomisk adaption. Trots att de två första *Emily*-böckerna uppdelades på tre böcker gjordes omfattande strykningar. Enligt Stefan Mählqvist (u.å.) var det förläggaren Ingrid Schaar som gjorde strykningarna, men också översättaren Hergin var införstådd i processen. Uppdelningen och förkortningen av böckerna beror på att Montgomerys svenska översättningar ursprungligen publicerades i förlagsserien *C.W.K. Gleerups ungdomsböcker*, där sidantalet verkar ha varit begränsat till drygt 200 sidor.

Åsa Warnqvist (2011: 214) som har utrett uppkomsthistorien för *Anne på Grönkulla* som utkom i samma serie konstaterar att denna bok förkortades på förlagets begäran för att den skulle passa in i förlagsserien, där alla böcker skulle ha ungefär 200 sidor. Liknande förkortning genomfördes också för alla senare Montgomery-översättningar i Gleerups serie. Förutom på ekonomiska orsaker beror förkortningen också på att översättningarna har en yngre målgrupp än Montgomerys original (se även Warnqvist *ibid.*).

Handlingsfokuserad förkortning gäller särskilt beskrivningar som eventuellt antagits vara ointressanta för målläsaren. Flera studier har upptäckt utelämnning av beskrivande partier i översättningar av barnlitteratur (se t.ex. Skjønberg 1982: 36; Desmidt 2003: 171–172; Mazi-Leskovar 2003: 261). Samma tendens kan skönjas i det svenska *Emily*-materialet. Knappt en tredjedel av alla utelämnningarna i de svenska *Emily*-översättningarna består av handlingsfokuserad

förkortning och drygt två tredjedelar av de utelämnade avsnitten inom kategorin som gäller handlingsfokusering är naturbeskrivningar och tillhör de längsta utelämningarna i materialet (Leden 2011: 38).

Montgomery använder dessa naturbeskrivningar och Emilys vandringar i naturen för att indirekt beskriva hennes personlighet och reflektera hennes sinnesstämningar, såsom i följande exempel, där en del av ett sådant längre beskrivande avsnitt där Emily njuter av naturen i en upplyft sinnesstämning och blir ett med den på ett poetiskt sätt utelämnats:

(5)

“But I heard all kinds of fairy sounds and each gave me an exquisite vanishing joy as I went up the hill. There is always something satisfying in climbing to the top of a hill. And that is a hill-top I love. When I reached it I stood still and let the loveliness of the evening flow through me like music. How the Wind Woman was singing in the bits of birchland around me—how she whistled in the serrated tops of the trees against the sky!” (*Emily Climbs* 245–247)

De långa vandringarna i naturen som utelämnats har ofta en panteistisk dimension. I exemplet ovan besjålas vinden som kallas ”the Wind Woman”, och Emily samspelar med naturen på ett nästan erotiskt sätt, då hon känner kvällens skönhet vibrera inom sig. Vandringarna i naturen är också starkt förknippade med kreativitet. Hela den utelämnade episoden inspirerar Emily och utmynnar i att hon sätter sig ner för att skriva en dikt, vilket också utelämnats. Även denna typ av utelämningar har förutom kommersiella även didaktiska motiv, då utelämningarna av naturbeskrivningar som speglar Emilys personlighet konventionaliserar Emily som karaktär genom att utelägna hennes panteism och nästintill fysiska förhållande till naturen men också tonar ner sambandet mellan naturen och litteraturen (se även Leden 2015).

8 SLUTSATSER

Analysen av utelämningarna i de svenska *Emily*-översättningar stödjer Shavits (1986: 115) observation att översättningar av barnlitteratur har en tendens att endast acceptera det konventionella på grund av barnlitteraturens perifera status. Utelämningarna visar att översättningar förefaller ha påverkats särskilt av didaktiska normer eller restriktioner som gäller den kvinnliga könsrollen som översättningar presenterar som mer konventionell än originalen i och med att Emily och hennes kvinnliga förebilder i översättningar betar sig mer oklanderligt och utmanar sin könsroll i mindre utsträckning. Också den kvinnliga sexualiteten har purifierats, och Emilys unika samspelande förhållande till litteraturen och naturen har tonats ner. Även pedagogiska utelämningar av intertextualiteter som troligen antagits vara okända för mål-läsaren samt fokusering på huvudhandlingen bidrar till konventionaliseringen.

Översättningarna blir ett didaktiskt medel som i målkulturen används för att presentera en mer entydig modell av den kvinnliga könsrollen för de unga flickläsarna som översättningarna riktar sig till.

De restriktioner som verkar i översättningarna tyder på att Montgomerys böcker hade perifer status vid översättningstidpunkten på 1950-talet, vilket inte är oväntat med tanke på kritiken som flickböcker utsattes för vid denna tidpunkt (se Söderberg 2010: 165–169). Eftersom Montgomerys böcker samtidigt både är klassiker och används i uppfostringssyfte kan deras status även beskrivas som ambivalent. Därmed kompletterar denna Montgomery-studie Desmets (2007) fallstudie om nederländska översättningar av Alcotts flickboksklassiker med liknande resultat.

Normerna eller restriktionerna som de analyserade översättningarna förefaller ha påverkats av tyder på att Even-Zohars polysystemhypotes att översättningar som intar en perifer position följer acceptansinriktade normer stämmer. Flera eller mera omfattande studier med ett större flickboksmaterial behövs dock för att bekräfta hypotesen inom flickboksgenren. Denna fallstudie presenterar endast de vanligaste adaptionstyperna i ett begränsat material och fokuserar endast på adaption genom utelämnning. Andra typer av flickböcker bör undersökas för att se om de uppvisar andra typer av adaption. Typen och omfattningen av adaptionen kan påverkas av såväl den undersökta flickbokens status som översättningstidpunkten. Det är också viktigt att undersöka konsekvenserna av omfattande adaption och utelämnning för tolkningen av de översatta verken, vilket denna fallstudie är ett exempel på.

KÄLLFÖRTECKNING

Undersökningsmaterial

- MONTGOMERY, L.M. [1923] 2003. *Emily of New Moon*. First Dell Laurel-Leaf edition. New York: Dell Laurel-Leaf.
- [1925] 1993. *Emily Climbs*. Bantam reissue. New York: Bantam.
- [1927] 2003. *Emily's Quest*. First Dell Laurel-Leaf edition. New York: Dell Laurel-Leaf.
- 1955. *Emily*. Det engelska originalet *Emily of New Moon*, 1923. Svensk övers. Stina HERGIN. Malmö: Gleerup.
- 1956. *Emily och hennes vänner*. Det engelska originalet *Emily of New Moon/Emily Climbs*, 1923–1925. Svensk övers. Stina HERGIN. Malmö: Gleerup.
- 1957. *Emily på egna vägar*. Det engelska originalet *Emily Climbs*, 1925. Svensk övers. Stina HERGIN. Malmö: Gleerup.

Litteratur

- BEN-ARI, Nitsa 1992. Didactic and Pedagogic Tendencies in the Norms Dictating the Translation of Children's Literature: The Case of Postwar German-Hebrew Translations. *Poetics Today* 13:1, 221–230.

- CASSIRER, Peter 2015. *Stilistiken*. Ödåkra: Retorikförlaget.
- CHESTERMAN, Andrew 1997. *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam: John Benjamin.
- COILLIE, Jan VAN & Walter P. VERSCHUEREN 2006. Preface. I: Jan VAN COILLIE & Walter P. VERSCHUEREN (red.), *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Manchester, Storbritannien & Kinderhook, USA: St. Jerome Publishing. v–ix.
- DESMET, Mieke K.T. 2007. *Babysitting the Reader. Translating English Narrative Fiction for Girls into Dutch (1946–1995)*. Akadem. avh. London University Collage. Bern: Peter Lang.
- DESMIDT, Isabelle 2003. "Jetzt bist du in Deutschland, Däumling": Nils Holgersson on Foreign Soil – Subject to New Norms. *Meta: Translators' Journal* 48:1–2, 165–181.
- 2006. A Prototypical Approach within Descriptive Translation Studies? Colliding Norms in Translated Children's Literature. I: Jan VAN COILLIE & Walter P. VERSCHUEREN (red.), *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Manchester, Storbritannien & Kinderhook, USA: St. Jerome Publishing. 79–96.
- EPPELRY, Elizabeth Rollins 1993. *The Fragrance of Sweet-Grass. L.M. Montgomery's Heroines and the Pursuit of Romance*. Toronto: University of Toronto Press.
- EVEN-ZOHAR, Itamar 1979. Polysystem theory. *Poetics Today* 1:1–2, 287–310.
- 1990. Polysystem Studies. *Poetics Today* 11:1, 1–51.
- FOSTER, Shirley & Judy SIMONS 1995. *What Katy Read. Feminist Re-Readings of 'Classic' Stories for Girls*. Iowa City: University of Iowa Press.
- HEIKKILÄ-HALTUNEN, Päivi 2000. *Kuokkavieraasta oman talon haltijaksi. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden institutionalisoituminen ja kanonisoituminen 1940–1950-luvulla*. Akadem. avh. Tammerfors universitet. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 781. Helsingfors: SKS Finska Litteratursällskapet.
- 2003. 1940- ja 1950-luvun klassikot. I: Liisi HUHTALA m.fl. (red.), *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*. Helsinki: Tammi. 166–176.
- HERMANS, Theo 1999. *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- KLINGBERG, Göte 1977. *Att översätta barn- och ungdomslitteratur. Empiriska studier och rekommendationer*. Rapport nr 74. Mölndal: Lärarhögskolan i Mölndal. Pedagogiska institutionen.
- 1986. *Children's Fiction in the Hands of Translators*. *Studia psychologica et paedagogica* 82. Series altera. Lund: Gleerup.
- KRISTEVA, Julia [1969] 1986. Word, Dialogue, and Novel. Engelsk övers. Alice JARDINE, Thomas GORA & Léon ROUDIEZ. I: Toril MOI (red.), *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press.
- KUKKONEN, Pirjo 2014. *I språkets vida rum. Salens språk – språkets sal: Volter Kilpis modernistiska prosaepos Alastalon salissa i Thomas Warburtons svenska översättning I salen på Alastalo*. Acta Semiotica Fennica XLIV. Helsingfors: Suomen Semiotiikan Seura – Semiotiska sällskapet i Finland – The Semiotic Society of Finland.
- LEDEN, Laura 2011. Klassiska flickböcker i purifierad och förkortad översättning. Utlämnningar i den svenska och finska översättningen av L.M. Montgomerys *Emily*-trilogi. Otryckt pro gradu-avhandling i svensk översättning. Finska, finskugriska och nordiska institutionen. Helsingfors universitet. Tillgänglig på: <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201202271459>.
- 2015. Emily Byrd Starr Conventionalized: Omissions of Nature Descriptions in the Swedish Translation of L.M. Montgomery's Emily Trilogy. *The Looking Glass: New Perspectives on Children's Literature* 18:2. Tillgänglig på: <http://www.the-looking-glass.net/index.php/tlg/article/view/652/583>.
- 2019. Girls' Classics and Constraints in Translation: A Case Study of Purifying Adaptation in the Swedish Translation of L.M. Montgomery's *Emily of New Moon*. *Barnboken – tid-*

- skrift för barnlitteraturforskning vol. 42, 1–22. Tillgänglig på: <https://www.barnboken.net/index.php/clr/article/view/377/1227>.
- LEFEBVRE, Benjamin (red.) 2015. *The L.M. Montgomery Reader. Volume 3: A Legacy in Review*. Toronto: University of Toronto Press.
- LEPPIHALME, Ritva 1994. *Culture Bumps. On the Translation of Allusions*. English Department Studies 2. Diss. Helsingfors: Helsingfors universitet, Engelska institutionen.
- 2001. Translation Strategies for Realia. Pirjo KUKKONEN & Ritva HARTAMA-HEINONEN (red.), *Mission, Vision, Strategies, and Values. A Celebration of Translation Studies and Translator Training in Kouvola*. Helsingfors: Helsinki University Press. 139–148.
- LINDQVIST, Yvonne 2002. *Översättning som social praktik. Toni Morrison och Harlequinserien Passion på svenska*. Akadem. avh. Stockholms universitet. Stockholm studies in Scandinavian philology 26. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- MAZI-LESKOVAR, Darja 2003. Domestication and Foreignization in Translating American Prose for Slovenian Children. *Meta: Translators' Journal* 48:1–2, 250–265.
- MURFIN, Ross & RAY, Supryia M. [1997] 2003. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. 2:a upplagan. Boston & New York: Bedford/St. Martin.
- MÄHLQVIST, Stefan [u.å.]. Stina Hergin, 1911–2002. I: *Svenskt översättarlexikon*. http://www.oversattarlexikon.se/artiklar/Stina_Hergin. [Hämtad 1.2.2017.]
- NIKOLAJEVA, Maria 1996. *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*. London & New York: Garland Publishing.
- 1998. Exit Children's Literature? *The Lion and the Unicorn* 22:2, 221–236.
- NODELMAN, Perry 1992. *The Pleasures of Children's Literature*. New York: Longman.
- SHAVIT, Zohar 1981. Translation of Children's Literature as a Function of its Position in the Literary Polysystem. *Poetics Today* 2:4, 171–179.
- 1986. *Poetics of Children's Literature*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- SKJØNSBERG, Kari 1982. *Vem berättar? Om adaptationer i barnlitteratur*. Det norska originalet *Hvem forteller? Om adaptasjoner i barnelitteratur*, 1979. Svensk övers. Ying TOIJER-NILSSON. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- SÖDERBERG, Eva 2010. Flickboksforskning i ett föränderligt genuslandskap. I: Anna-Karin FRIH & Eva SÖDERBERG (red.), *En bok om flickor och flickforskning*. Lund: Studentlitteratur. 157–182.
- TABBERT, Reinbert 2002. Approaches to Translation of Children's Literature: A Review of Critical Studies Since 1960. *Target* 14:2, 303–351.
- THEANDER, Birgitta 2006. *Älskad och förnekad. Flickboken i Sverige 1945–1965*. Akadem. avh. Lunds universitet. Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 92. Göteborg & Stockholm: Makadam.
- TOURY, Gideon 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamin.
- 1999. A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'. I: Christina SCHÄFFNER (red.), *Translation and Norms*. Clevedon: Multilingual Matters. 9–31.
- WARNQVIST, Åsa (red.) 2009. *Besläktade själar. Läsupplevelser av Anne på Grönkulla*. Lund: BTJ.
- 2011. Anne på Grönkulla – ”en af de nöjsammaste bekantskaper man kan göra”. Utgivning och mottagande av L.M. Montgomerys verk i Sverige. I: Maria ANDERSSON m.fl. (red.), *I litteraturens underland*. Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 113. Göteborg & Stockholm: Makadam. 212–229.
- WEST, Mark I. 1996. Censorship. I: Peter HUNT (red.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London: Routledge. 498–529.
- WESTIN, Boel 1994. Flickboken som genre. I: Ying TOIJER-NILSSON & Boel WESTIN (red.), *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 52. Stockholm: Rabén & Sjögren. 10–14.

- ÅHMANSSON, Gabriella 1992. Det skapande jagets kamp för att överleva. En feministisk läsning av L M Montgomerys böcker om Emily. I: Maria NIKOLAJEVA (red.), *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*. Stockholm: Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms universitet. 131–147.
- ØRVIG, Mary 1988. *Flickboken och dess författare. Ur flickläsningens historia*. Hedemora: Gidlund.

From the marginality towards the centre

The case of localisation

Dainora Maumevičienė
Kaunas University of Technology
Faculty of Social Sciences, Arts and Humanities

Abstract: Information and communication technologies and their merger with language have introduced a phenomenon of localisation that is frequently assigned either to information and communication technologies or Translation Studies (TS). Due to its interdisciplinary nature localisation possesses features that are specific both to translation and to information and communication technologies. Yet, the interdisciplinary nature of the phenomenon poses a question whether localisation should be treated as a marginal and a new form of translation or a technological process of software development in computer science. Thus, this article aims to describe localisation as a phenomenon that made its way from the periphery to the centre of translation and at the same time falls into the scope of information and communication technologies. An overview of definitions of the term *localisation* is presented in the article and demonstrates how localisation might be treated and approached. At the same time the analysis of features of localisation reveals versatile picture of localisation as a phenomenon of two interrelated scientific fields, i.e. humanities and computer science. The article is more of a theoretical nature but some examples of software Lithuanianisation cases are presented and discussed.

INTRODUCTION

Global changes in the society, the impact of information and communication technologies and the paradigm shift from equivalence to the culture-based paradigm in Translation Studies (TS) have changed and extended the object Translation Studies are interested in. Strong convergence of translation with

- *adaptation* (described as an inter-lingual translation from one language to another when adapting culture-specific items from one code to another [Milton 2010]);
- *transediting* (often referred to as news and media translation, editing, simplification and creation [Van Doorslaer 2010; Schäffner 2012]);
- *transcreation* (defined as the process of producing locale-specific creative marketing and advertising texts when translating ideas, concepts, images to local markets [Donkor 2015]); and
- *localisation* (frequently explained as translation and adaptation of software, webpages, games [Pym [2010] 2014])

raise the need to examine new phenomena within the scope of Translation Studies. Localisation as a process and a phenomenon was first recognised and

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.)

Marginalia

Acta Translatologica Helsingiensia (ATH) Vol 4, 118–132. 2020.
Helsinki: University of Helsinki, Nordica, Swedish Translation Studies.

analysed from practical perspectives by representatives of IT industry several decades ago (LISA 1998; Esselink 2000; Sprung 2000; Austermühl 2001), yet during the first decades of the twenty first century the phenomenon of localisation was viewed as a new trend in Translation Studies (Munday [2001, 2008] 2012) or a new paradigm, marked by internationalisation (Pym [2010] 2014).

Localisation has evolved from the merger of language and information technologies, thus, is characterised by interdisciplinary nature. Features of interdisciplinarity pose underlying questions of how localisation should be treated and approached, what research and study field it has to be attributed to: the area of applied linguistics or of information and communication technologies. This question demonstrates the fact that being somewhere between translation studies as a branch of applied linguistics and information technologies as part of computer science, localisation might be defined as a phenomenon that is on the margins of two interrelated disciplines. Boundaries between the disciplines mentioned above are fuzzy. Thus, localisation becomes an interesting research object on the margins of two disciplines. With the boost of information technologies and their spread in all areas of human activity, it is natural that translation intersects with information technologies in terms of language processing, speech recognition tools, translation memories, project management tools, machine translation, and other technologies that are applied in the process of translation.

The aim of this article is to discuss localisation as a marginal phenomenon, the research of which falls into the scope of both translation studies and information and communication technologies. The article shifts its focus on the analysis of localisation in terms of its perception and features that are ascribed to localisation. Therefore, this paper is of a theoretical nature and is based on a literary review and does not seek to present results of practical research. That is why some examples that are used to illustrate theoretical insights are introduced.

With an aim to describe localisation as a phenomenon that stands in between of humanities (namely linguistics) and technological sciences (computer technologies) the following objectives have been raised:

- To provide an overview of definitions of localisation that demonstrate the interdisciplinary nature and marginality of localisation;
- To describe features of the phenomenon of localisation that indicate the attribution of the phenomenon of localisation either to humanities or technological sciences and reveal the marginality of localisation;
- To provide conclusions that reveal the status of localisation and shows that it has proceeded from marginality towards the centre.

The paper falls into the scope of descriptive translation studies and describes how localisation is perceived in the scope of TS and information and communi-

cation technologies and what characteristic features are identified. Yet, this article does not aim to clearly assign localisation to either one or another science field (humanities or information and communication technologies) and leaves space for further debate and discussion of the reader and the author of this article.

WHAT IS LOCALISATION?

The boost and the spread of information and communication technologies, the appearance of personal computers and possibilities of computer users to use them everywhere and everyday triggered the emergence of the phenomenon of localisation in 1980s. Since localisation was primarily related to computer usage and adaptation of operating systems or software to specific needs of computer users in different parts of the world, it is natural that computer developers and software providers were the first to describe, analyse and carry out research about localisation. The term *localisation* (or the American English version *localization*) appeared within the context of studies about localisation around the 1990s, and has already entered the domain of TS (Pym [2010] 2014). The way *localisation* is defined depends on those who describe it and their diverse perspectives of the phenomenon. The analysis of various localisation related research papers has demonstrated that more than 20 various definitions of the term *localisation* might be used to describe the phenomenon. For instance, localisation might be defined as “the movement of the text, an act of benevolence” (Pym 2004), adaptation (Schäffner 2012), translation of software (Dagienė, Grigas & Jevsikova 2011), “essentially as translation phenomenon” and “a new direction for the future development of Translation Studies” (O’Hagan 2013), or “as a distinct process or as a technological extension of translation-related phenomena” (Jiménez-Crespo 2013). The problem of the definition of both the term and phenomenon of localisation reveals its marginality and, at the same time, shows its interdisciplinary nature.

Since localisation was born out of the merger of language and technologies, both translation theorists and software developers / localisers emphasise different aspects and define localisation differently. Therefore, there is no solid consensus on the definition of the term due to divergent understandings of the phenomenon. It has been observed that the polemics of defining localisation centres on the perception of the relationship and differences between translation and localisation, which are blurred (Munday [2001, 2008] 2012: 191). Trying to define the term *localisation* researchers frequently aim to demonstrate whether localisation is part of translation or translation is part of localisation. Translation theorists (O’Hagan & Ashworth 2002; Biau Gil & Pym 2006; Gouadec 2007; Pym 2004, 2008, [2010] 2014) who aim to describe the phe-

nomenon of localisation within the scope of Translation Studies seek to present versatile aspects of localisation; therefore, their works would subscribe to both views (translation as part of localisation and translation encompassing localisation). Whereas software developers, localisation project managers and computer science researchers (Brooks 2000; Esselink 2000, 2006; Sprung 2000; Austermühl 2001; Dagienė & Grigas 2006; Zeller 2006) view localisation as a purely IT science based process that entails the component of translation, carried out to change the linguistic code of the software to the linguistic code of the software user in a particular country and context. The subsequent sections of the article aim at disclosing different perceptions of the phenomenon of localisation in order to clearly understand and reveal its marginality.

LOCALISATION AT THE CENTRE OF COMPUTER SCIENCE

Defining the term *localisation*, both translation theorists and software developers / localisers usually turn to the definition provided by Localization Industry Standards Association (LISA). The definition states that “localization involves taking a product and making it linguistically and culturally appropriate to the target locale (country / region and language) where it will be used and sold” (LISA 1998: 3). Such a definition is too broad since “taking a product” might mean any product localised and fails to mention translation at all. It seems that the idea of “making it linguistically appropriate” hides a hint and reference to the translation undertaken to make the product suitable to the target language. The definition seems to understate the significance of translation as an activity, limiting it to a small “subset of localization” (Sprung 2000: xvii) due to the fact that this definition was provided by LISA – the organisation for the globalisation, internationalisation and localisation (GIL) industries at that time that existed till 2011. The acronym *GIL* does not embrace the letter *T*, which stands for *translation*, to form the acronym *GILT*, because the letter *L*, i.e. localisation, has become a superordinate term for translation (Munday [2001, 2008] 2012: 191). At the very same time such a perception signifies that localisation falls into the periphery of translation or, vice versa, translation falls into the periphery of localisation.

Coming back to the polemics of localisation perception, one group of authors, namely representatives of computer science (Brooks 2000; Esselink 2000, 2006; Sprung 2000; Austermühl 2001; Dagienė & Grigas 2006; Zeller 2006), claim that translation is only a part of localisation, thus localisation should be viewed as a larger process that entails translation as a component. These writers argue “that translation is only one of the many modifications a program has to go through” (Biau Gil & Pym 2006: 14), and treat localisation as a process of software adaptation / preparation / modification (Sprung 2000; Austermühl

2001; Cronin 2003; Pym 2004, [2010] 2014; Zeller 2006). Researchers presenting arguments for translation as a component of localisation identify localisation-specific aspects such as:

- internationalisation (the process of preparing a product, namely software, to be localised during the process of product development when all culture specific information is neutralised);
- the model “one-to-many” (meaning that the same internationalised version of software, that is stripped of all culture specific elements, becomes localisable to specific target locales) (Pym [2010] 2014: 126), which signifies that after internationalisation, the product can be localised to several target languages / cultures (e.g. Lithuanian, Latvian, Estonian, or any other);
- the use of technologies (translation memories, terminology management systems and computer aided / assisted translation); and the scope and complexity of the entire process (Esselink 2000; Pym 2008, [2010] 2014).

In addition to this, discussions of software developers and providers, related to the complex process of localisation, defend their arguments for localisation being a broader process that includes translation. For instance, developers of *Microsoft* state that “localization is not really about translation – in fact, it is an extension of product development [...], the translation component is the more straightforward part of the job” (Brooks 2000: 44–45). Moreover, the subdivision of costs in the process of localisation demonstrates that only 30% of the total localisation project budget is allocated for translation whereas the rest is spent for engineering, testing, desktop publishing, project and risk management (Sprung 2000). Such a perception of localisation in relation to translation allows making an inference that localisation is an umbrella term and a phenomenon to entail translation as a component at the periphery of the entire phenomenon of localisation.

Though definitions of the term *localisation* discussed above demonstrate that software developers and computer science specialists and researchers assign the phenomenon of localisation to the scope of computer science and place it at the centre, descriptions of the process of localisation and analysis of tasks and activities, carried out during the adaptation of a program or a computer game to a specific target country and culture reveal controversial attitudes of software developers to localisation. Discussing problems of software localisability, software developers and localisation project managers emphasize translation to be the key element to guarantee the success of software localisation project and avoid malfunctioning of the localised version of the software:

Even a well-globalized product can be difficult to localize: globalization only assures that a program can accommodate foreign-language data—it doesn’t assure, for example, that nothing will break when the user-interface is translated. The majority of these problems are ‘simple, stupid’ mistakes that should not occur in the first place, but that are almost unavoidable.

For example, a well-globalized product may fail when English commands are replaced with translated versions, because the number of spaces set aside in the code for the command (i.e., the size of the string buffer) may be insufficient to handle translated command. (Brooks 2000: 47.)

The quotation above shows that authors use the term of *translation* to discuss software adaptation issues to particular markets instead of applying the term of localisation. Such the usage of the term of *translation* might suggest that the term *localisation* is synonymously replaced with the term *translation* when discussions about the progress of localisation take place. Interestingly enough *Microsoft* product developers define *localisation* in the following way:

Localization: *translating* the user-interface, integrating all files into a finished product, and managing the product through the release process (abbreviated L10N). (Brooks 2000: 52.)

The definition of the software developers above indicates that localisation is perceived as translation that involves the integration of files and the final release of the product within a specific market.

Lithuanian software developers and computer science researchers also use similar descriptions of localisation projects. To characterise the process of localisation, computer science researchers frequently apply the Lithuanian noun *vertimas* (*translation*) and verbs *išversti* / *versti* (*to translate*). The following quotation serves as an illustration:

Programos *verčiamos* į daugelį kalbų. Jei programa *išversta* į kalbą, kurią supranta lokalizuotojas, jam dažnai naudinga pasižvalgyti ir po jos *vertimą*. Kartais tik kita kalba padeda suprasti, kokią prasmę suteikė programos originalo autorius kuriam nors angliškam žodžiui. Be abejo, į kitų kalbų *vertimus* reikia žiūrėti kritiškai, nes būna prastų *vertimų*. Iš jų reikia atsirinkti tik tai, kas gera, neperkelti klaidų į savo *vertimus*. [Programs are translated into various languages. If the program is translated into the language that the localiser understands, it is suggested that he should look through the translation of the program. Sometimes only the translation into another language helps understanding what kind of meaning the author of the original software assigned to some words in English. Of course translations into other languages should be critically viewed since bad translations also exist. One should select only that what is good such that no mistakes would be transferred into personal translations.] (Dagienė, Grigas & Jevsikova 2011: 160; my translation.)

The synonymous use of the terms *translation* and *localisation* demonstrates that translation is the core element of localisation and raises an assumption that localisation possesses certain features of translation and is something what translators have been always doing. The main difference would be related to the technological change of the content that is translated, i.e., the printed book has turned into a digital book, blogs and other media related content. Yet the core principles of translation, such as the transfer of message from the source text to the target text, are the same. Thus, the following section of the article examines the aspects of localisation within the scope of translation studies.

LOCALISATION AT THE PERIPHERY OF TRANSLATION

If computer science researchers aim at clearly distinguishing localisation from translation, but fail doing that as the last paragraphs of the previous section suggest, the other group of authors, namely translation scholars (O'Hagan & Ashworth 2002; O'Hagan 2006, 2013; Gouadec 2007; Munday [2001, 2008] 2012), define translation as the core of localisation, which might be regarded as a new form and paradigm of translation marked by the digital medium that extends the scope of Translation Studies.

O'Hagan and Ashworth (2002: 12) claim that localisation is a part of globalisation, where translation is the core of both localisation and globalisation; however, discussing the issue more thoroughly, the authors agree that localisation involves both activities: software engineering and translation. The scholars prove their point of view by stating that when "translation moved from a paper-based [activity] to a digital medium such as computer software, the process came to be called localization, as it required special engineering adjustments in addition to translation of texts" (O'Hagan & Ashworth 2002: 71). Moreover, the authors define it as a "comprehensive adaptation of the Message into the Receiver's environment in terms of both language and cultural context" (O'Hagan & Ashworth 2002: 17). Such an approach views localisation as an act of communication in which a sent message has to be modified to meet the particular cultural and linguistic norms of its recipient.

The perception of localisation as a superordinate term for translation is overturned by O'Hagan (2006: 39), who shifts translation from the periphery (being the least important term in *GILT*) to the core (the centre) of translation, localisation and globalisation. The core is always the most significant; therefore, translation becomes the essential part of localisation. The author of the present article also adheres to the viewpoint that any type of product adaptation is carried out by means of translation. However, the meaning of localisation is usually narrowed just to software, website or videogame localisation. Moreover, within the project of localisation, software users tend to judge the acceptability of a product through its language, as they notice the language first of all. If a message on the screen is not understood, users will immediately get frustrated and will not care about the design of the product or the difficult programming code that allows them to perform various commands.

Gouadec (2007: 38) describing technical and linguistic aspects of localisation, supports the view that localisation is a variety of translation and software localisation might be defined as IT translation:

Be that as it may, localisation is technically a variety of translation. Yet, for reasons of marketing (the hope of getting more money for a high-tech translation), and self-appraisal, most translators do claim a different status of localisation. And this is in fact fully acceptable provided localisation is not simply a bigger name for translation – meaning localisation actually involves more

than translating text or contents that come on new, and mostly hyper, media. As the following will show, most people wrongly use the term 'localisation' to cover the translation of anything related to software packages or Web sites or videogames when, in fact, very little of the 'transfer' activity would not qualify as translation. And many more make an untenable distinction between 'localisation' (which, they say, is adaptation) and 'translation' (which, the same say, closely fits the original). What it amounts to is tragic ignorance of the history of translation. (Gouadec 2007: 38.)

Similar ideas are presented by Munday ([2001, 2008] 2012: 179) who defines localisation as a different form of translation that emerged due to the proliferation of information communication technologies and changed both the status of translators and translation practices they used to perform. Pym ([2010] 2014: 121) also follows a similar point of view identifying localisation as an incoming paradigm within Translation Studies. This demonstrates not only the fact that the new media based texts and products extend the scope of translation studies by bringing in new phenomena that appear at the periphery of TS due to the fact that they change both the status of translation and a translator (due to new roles and functions performed by means of technologies) and trigger the need for "the theorization of translation" (Munday [2001, 2008] 2012: 178) with an aim to describe emerging phenomena such as localisation or media translation that are still considered to be peripheral as objects of TS. Thus, the following section of the article is aimed at indicating the main features of localisation to assign it either to the centre or the periphery within TS.

LOCALISATION AS A PHENOMENON IN TERMS OF ITS FEATURES

Since localisation has been treated as a marginal phenomenon within TS, it is useful to describe its essential features that would help classifying both localisation and translation, purporting to assign localisation either to the centre or the periphery. Following Pym ([2010] 2014) and extending his classification of localisation specific features after the analysis of *PeopleSoft* software and *Skype* application's Lithuanianisation, carried out by the author of the current article, it is possible to identify such traits of localisation:

- the size, scope and complexity of the process of localisation;
- internationalisation as an imperative to conduct and complete the process of localisation;
- the translation model "one-to-many" (meaning that an internationalised version of program can be localised to many target locales at the same time);
- the reuse of text when new releases of software are launched;
- the non-linear and top-down approach to translation;
- space restriction;
- the use of translation technologies (such as translation memories and other).

A detailed analysis of the main features of localisation will provide a better perception of the phenomenon. Authors who support the view that localisation is a more complicated phenomenon, of which translation is a mere subset or “even a language problem” (Pym 2008: 2), mention the size, scope and complexity of the process of localisation. Software is usually composed of many elements: windows, help menus, hot keys, commands, interfaces and online help which all have to be translated, often without knowing any particular context. The size, scope and complexity would also involve various tasks that are performed in addition to translation. These would generally include software engineering, testing, project management, user training and product maintenance after the process of localisation is completed. The features mentioned above are characteristic only of software, website or videogame localisation and cannot be observed within the process of translating a book, technical or business documentation. For example, when Lithuanising *PeopleSoft* business management software, produced by *Oracle* company, the Lithuanian market an international team of IT engineers worked together to customize the software to the Lithuanian users, a team of translators was translating language strings into the Lithuanian language, IT engineers and selected users were testing if the software was functioning well and all the commands were understandable to the final user. In addition to this all the project and the international team was managed by both Lithuanian and Americans since the software was developed in the USA.

Yet, one might argue that talking about translation practices, such features as size, scope and complexity can also be attributed to the translation of a printed book of several hundred pages. It is obvious that the process of translating a printed book is complex since a decision what and how the message has to be transferred needs to be made. When the translation is completed, it is edited and corrected by proof-readers, then edited by an editor, not to mention the entire process of publishing. And sometimes after the publishing of the book or even a technical document, retranslations might take place.

In terms of size, scope and complexity the subtitling or dubbing of a film shares the same features with localisation. The entire process of a product development is composed of several stages (the production of a film, selection of actors for dubbing, subtitling, testing of subtitles on the screen, technical editing and launching) and involves many people. Script writers, directors, actors and actresses, camera men, set and costume designers, sound engineers and other staff members work as team to produce a product that, after its official launch, is demonstrated in different parts of the world. The overall success and artistic value of a film depend on the overall effort and work of the entire team. In this sense subtitling or dubbing of a film resembles the process of software or even videogame localisation not to mention the entire industry of dubbing or subtitling where the same project management and testing (for instance, when the appearance and truncation of subtitles on the screen is tested), similar to soft-

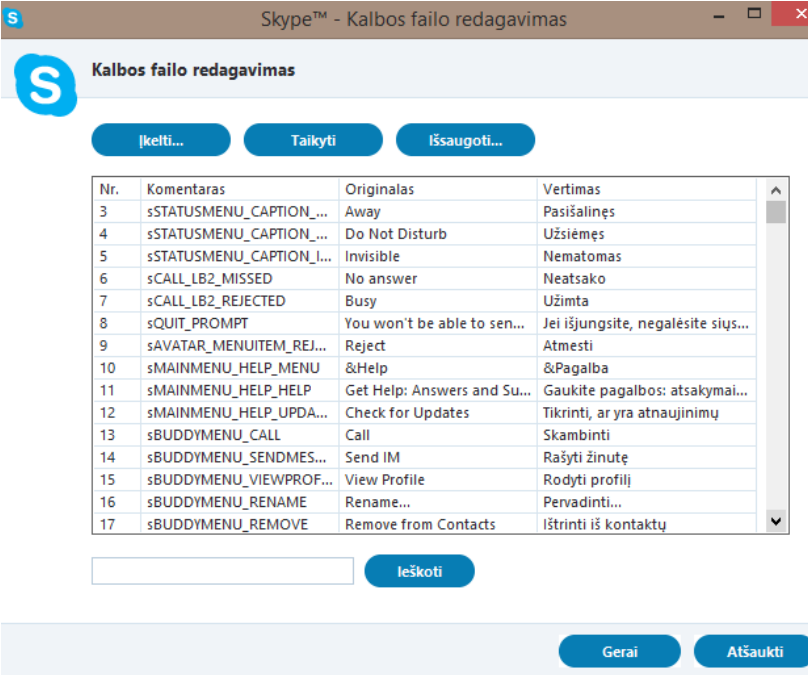
ware localisation, is involved. This proves that in terms of size, scope and complexity, localisation is not something new, as these features might also be attributed to other categories of translation such as literary translation, technical translation, IT translation, Internet and online translation and many other as described by Gouadec (2007: 27–37). Thus, it is possible to infer that in terms of the features of size, scope and complexity localisation could be assigned to the centre of TS.

Another significant feature of localisation is internationalisation, which is defined as the preparation and generalisation of a product “so that it can handle multiple languages and cultural conventions without the need for re-design” (LISA 1998: 4). In other words, it means “writing for translation” (Esselink 2000: 3), or developing “an intermediary version” of a text to be translated (Pym [2010] 2014: 122). The process of internationalisation is a new concept offered for Translation Studies and is characteristic only of localisation (Pym 2008, [2010] 2014: 123–127). Internationalisation takes place during the time of product design. The product is prepared by neutralising culture- and language-specific items (colours, date formats, currencies, reading and writing direction, etc.) so that it could be easily adapted to the needed target market. Only then the linguistic content of the program, presented by means of the graphical user interface, is translated into the target languages. Here, Pym ([2010] 2014: 124–125) proposes the “one-to-many” model of translation, meaning that after internationalisation the product can be translated into many target languages at the same time. For example, some software package is neutralised (internationalised) to such an extent that it can easily be adapted and prepared, for instance, for Lithuanian, Latvian, Estonian, Italian, Spanish, or other markets. Such a model is not characteristic of the previously discussed translation of a book, which does not need to be internationalised like software. Thus, it becomes obvious that the feature of internationalisation is localisation specific and cannot be attributed to a previously mentioned translation of a large printed book, the subtitling and dubbing of a film. This is a discrete feature of localisation and, to, invoke the principles of categorization that are used in prototype theory, distinguishes localisation as peripheral when categories of translation are discussed. Yet, the model “one-to-many” is not limited only to the localisation industry. As with localisation, books or films are also released into many languages at the same time.

One more feature that is ascribed to localisation would be the non-linear, top-down, de-contextualised translation approach (Pym [2010] 2014: 132). For example, a translator Lithuanising *Skype*, i.e. an application that is used for video chats, calls, instant messaging, conference between computers, tablets and mobile devices and was released for the first time in 2003, can select any language strings to translate without following any linear sequence like translating a book. S/he might translate some language strings that are at the top of

the list, then scroll down and translate some language strings at the bottom since those language units (usually separate words or word combinations) do not form sentences that have to be read one after another to grasp some meaning of a message. Figure 1 shows the list of *Skype* language strings enumerated in three columns. The column *Komentaras* (*comments*) indicates the place of some text within the application where the text in capital letters is not translated because this is a programming text. The next column *Originalas* (*original*) presents the source text of the language string that has to be translated and localised and the last column *Vertimas* (*translation*) displays the localised version of the original language string into the target language (in this particular case this is the Lithuanised version):

Figure 1. The screenshot of Lithuanised language strings in *Skype* (version 8.39) language strings by *Microsoft Corporation*.



Nr.	Komentaras	Originalas	Vertimas
3	sSTATUSMENU_CAPTION_...	Away	Pasišalinęs
4	sSTATUSMENU_CAPTION_...	Do Not Disturb	Užsiėmęs
5	sSTATUSMENU_CAPTION_I...	Invisible	Nematomas
6	sCALL_LB2_MISSED	No answer	Neatsako
7	sCALL_LB2_REJECTED	Busy	Užimta
8	sQUIT_PROMPT	You won't be able to sen...	Jei išjungsitė, negalėsite siųs...
9	sAVATAR_MENUITEM_REJ...	Reject	Atmesti
10	sMAINMENU_HELP_MENU	&Help	&Pagalba
11	sMAINMENU_HELP_HELP	Get Help: Answers and Su...	Gaukite pagalbos: atsakymai...
12	sMAINMENU_HELP_UPDA...	Check for Updates	Tikrinti, ar yra atnaujinimų
13	sBUDDYMENU_CALL	Call	Skambinti
14	sBUDDYMENU_SENDEM...	Send IM	Rašyti žinutę
15	sBUDDYMENU_VIEWPROF...	View Profile	Rodyti profilį
16	sBUDDYMENU_RENAME	Rename...	Pervadinti...
17	sBUDDYMENU_REMOVE	Remove from Contacts	Ištrinti iš kontakų

When localising, software, webpages, online and other IT texts (if they can be called texts in a direct sense of a text that is marked by a coherent structure and has a clear beginning and an end) are not translated like sentences of a printed or a digital book. Program or IT texts are quite rare (with the exception of error messages, which can be rather long) and would resemble corpora sentences as demonstrated in Figure 1. Such passages or word combinations are defined as language strings that are translated in a linear manner, presenting an equivalent of the original word combination or even a sentence in the target language. At the same time, however, the same word in a language string might be linked to some other information (hypertext) which can be seen by clicking the hyper-

linked item. The entire picture is displayed within tree architecture with the possibility to go deeper and deeper, so the top-down method of translation pertains to the digital medium. Moreover, the feature of de-contextualisation is also quite obvious in software translation, because the context is rather vague despite the fact that certain file extensions or special programming sentences give a clue as to the purpose of various commands, hot keys, fields or menu items and components. For example, translating *Skype* command *call* as presented in Figure 1 above into Lithuanian is quite complicated as it could be translated as *skambutis* or *kvietimas* (noun form), *skambinti* or *kviesti* (infinitive of the verb *to call*), *skambink* or *kviesk* (familiar imperative of the verb *to call*) and *skambinkite* or *kvieskite* (polite imperative of the verb *to call*). Thus, some other contextual information is needed so that translators could provide the right version of the word.

The non-linear and top-down approach, as well as de-contextualisation, could be the most distinctive features ascribed to localisation that are not found in “traditional” translation (e.g. the translation of any book, article, etc.). Still, it could be noted, that while translating a book, the translator might also use non-linear approach when selecting different chapters of the book to translate, yet, de-contextualisation might be ascribed only to localisation.

Space restriction could be named as another feature that is localisation specific. All language strings, names of components, long and short field labels and menu items are technically space restricted. This means that every language string has a predefined number of characters (including spaces) it has to fit in. For instance, a short field label might be composed of seven characters. The number of characters is defined in technical parameters of software and might be customised during the process of internationalisation and the development of a localised software, yet, it becomes one of challenges when a translator has to provide an equivalent version of a target text. For example, localising *PeopleSoft* software into the Lithuanian language, the translator had to think a lot how to deal with the translation of a button *OK*. Developers of the software assigned four characters to the language string, yet, to render the same name of the button in the Lithuanian language five characters are needed since *OK* stands for *Gera* that is composed of five characters in Lithuanian. There was no possibility to extend the number of characters, thus, the translator had to come up with a different creative solution by offering the word *Taip* (Yes) in the Lithuanian. Space restriction is software and video game specific since it cannot be observed within translation of other kind of texts. Yet, space restriction is characteristic to audio-visual translation when subtitling a film, the translator has to squeeze the meaning of message of a dialogue into two lines that are composed of forty to sixty characters. Therefore, in terms of space restriction, localisation shares similar features with audio-visual translation.

The reuse of previously localised versions is also attributed to localisation, as software development proceeds rapidly and new updates are released every year (if not more often). The use of previously translated versions allows translators / localisers to save some time and money by translating only the new parts within a new release. Technologies (localisation tools and translation memories as well as computer aided technologies) help to identify the missing parts. Reusability is usually applicable only to software and website localisation; however, in this age of technologies, it could also be ascribed to translations of any other type of text. For example, there are many texts, novels and books that are retranslated, i.e. new translations of the Bible keep appearing in the market. In addition to this technical documentation, especially instruction manuals are retranslated every time a new version of a product is launched, thus previous translations are used to provide a new version of the text. Moreover, translators are keen to use translation memories that allow them to reuse any texts or passages that have been translated before. Thus, reusability could be attributed to any translations as technologies have become inseparable from a modern translator. At the same time the feature of reusability demonstrates localisation to resemble translation.

CONCLUSIONS

The analysis of localisation and translation in terms of the definition of localisation as well as its features allows drawing following conclusions. The proliferation of information communication technologies has extended and changed the scope of translation studies by introducing a different form and an incoming paradigm within TS. The emergence of the phenomenon of localisation also has changed translation practices translators used to perform since translation has become technical.

Definitions that are provided to describe localisation demonstrate different aspects of localisation and its interdisciplinarity. At the same time definitions of localisation indicate that both disciplines (Translation Studies and Information and communication technologies) aim to appropriate the phenomenon of localisation by assigning it either to the periphery or the centre and extend the scope of the discipline. Yet, this might be viewed as a futile attempt and all features of localisation should be embraced to present a versatile picture of localisation. Moreover, the features of localisation demonstrate the origin of localisation as a phenomenon by showing that it stems from translation. The analysis of the features of localisation such as complexity, size, scope, re-use, and space restriction indicates that localisation is nothing new and such features can be detected in other types of translations. Yet, when internationalisation, non-linear and de-contextualised translation are mentioned it becomes obvious that

these are discrete features of localisation that require different working skills of translators. Due to that, localisation is something new within Translation Studies and requires more attention within research discourse as a phenomenon that has been gradually moving from the periphery of TS to the centre.

REFERENCES

Research material

Microsoft corporation (all rights reserved). Lithuanised *Skype* version (version 8.39) 2016.
Oracle corporation (all rights reserved). Lithuanised *PeopleSoft* version.

Literature

- AUSTERMÜHL, Frank 2001. *Electronic Tools for Translators*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- BIAU GIL, José Ramón & Anthony PYM 2006. Technology and translation: a pedagogical overview. In: Anthony PYM, Alexander PEREKRESTENKO & Bram STARINK (eds.), *Translation Technology and its teaching (with much mention of localization)*. Tarragona: Intercultural studies group. 5–19.
- BROOKS, David 2000. What Price Globalization? Managing Costs at Microsoft. In: Robert C. SPRUNG (ed.), *Translating into Success. Cutting-edge strategies for going multilingual in a global age*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. 43–57.
- CRONIN, Michael 2003. *Translation and Globalization*. London & New York: Routledge.
- DAGIENĖ, Valentina & Gintautas GRIGAS 2006. Quantitative Evaluation of the Process of Open Source Software Localization. *Informatica* 17 (1), 3–12.
- DAGIENĖ, Valentina, Gintautas GRIGAS & Tatjana JEVSIKOVA 2011. *Programinės įrangos lokalizavimo pagrindai [Basics of Software Localisation]*. Vilnius: Vilnius University Press.
- DONKOR, Loise 2015. Three differences between transcreation and translation.
<https://www.welocalize.com/three-differences-between-transcreation-and-translation/>.
[Accessed June 2017.]
- ESSELINK, Bert 2000. *A Practical Guide to Localization*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- 2006. The Evolution of Localization. In: Anthony PYM, Alexander PEREKRESTENKO & Bram STARINK (eds.), *Translation Technology and its teaching (with much mention of localization)*. Tarragona: Intercultural studies group. 22–29.
- GOUADEC, Daniel 2007. *Translation as a profession*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- JIMÉNEZ-CRESPO, Miguel A. 2013. *Translation and Web Localisation*. London & New York: Routledge.
- LISA 1998 = Localization Industry Standards Association 1998. *Report of the Education Initiative Taskforce of the Localization Industries Standards Association*. Switzerland: SMP Marketing and the LISA.
- MILTON, John 2010. Adaptation. In: Yves GAMBIER & Luc van DOORSLAER (eds.), *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. 3–6.
- MUNDAY, Jeremy [2001, 2008] 2012. *Introducing Translation Studies. Theories and applications*. London & New York: Routledge.

- O'HAGAN, Minako 2006. Training for localization (replies to a questionnaire). In: Anthony PYM, Alexander PEREKRESTENKO & Bram STARINK (eds.), *Translation Technology and its teaching (with much mention of localization)*. Tarragona: Intercultural studies group. 39–44.
- 2013. *Game Localization. Translating for the Global Digital Entertainment Industry*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- O'HAGAN, Minako & David ASHWORTH 2002. *Translation-mediated Communication in a Digital World. Facing the Challenges of Globalization and Localization*. Bristol: Multilingual Matters.
- PYM, Anthony 2004. *The Moving Text. Localization, translation and distribution*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- 2008. Localization from the Perspective of Translation Studies: Overlaps in the Digital Divide?.
https://www.researchgate.net/publication/250363090_Localization_from_the_Perspective_of_Translation_Studies_Overlaps_in_the_Digital_Divide. [Accessed June 2017.]
- [2010] 2014. *Exploring Translation Theories*. Second edition. London & New York: Routledge.
- SCHÄFFNER, Christina 2012. Rethinking transediting. *Meta: Journal des traducteurs* 57: 4, 866–883. <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2012-v57-n4-meta01064/1021222ar.pdf>. [Accessed September 2017.]
- SPRUNG, Robert C. 2000. Introduction. In: Robert C. SPRUNG (ed.), *Translating into Success. Cutting-edge strategies for going multilingual in a global age*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. ix–xxii.
- VAN DOORSLAER, Luc 2010. Journalism and translation. In: Yves GAMBIER & Luc VAN DOORSLAER (eds.), *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. 180–184.
- ZELLER, Irma 2006. Lokalizacijos iššūkiai vertėjams [Challenges of Localisation to Translators]. *Darbai ir Dienos* [Works and Days] 45, 79–69.

Vem bryr sig om den hamiltonska metoden?

Irma Sorvali
Helsingfors universitet
Humanistiska fakulteten

Abstract (Who cares about the Hamiltonian method?): The aim of this study is to investigate a special system of teaching and translating, called the Hamiltonian method, developed by an Englishman, James Hamilton (1769–1829). The method, explained by himself in a book, consists of using foreign textbooks with literal interlinear translations. When using this method in teaching in different countries, Hamilton encountered great success, but was also heavily criticized. In my study, the Hamiltonian method is presented by means of a collection of Finnish fables by Christfrid Ganander in the late 18th century, translated into Swedish by Carl Niclas Keckman in the early 19th century. Keckman was well acquainted with the Hamiltonian system, and the Finnish fables in his Swedish translations give relevant illustration material for my study of the Hamiltonian method. However, this method was given up by Keckman in his later translations.

PRELUDIUM:

”ÅT EN TUPP HÄNDE EN GÅNG DEN HÅRDA LYCKAN
ATT HAN RÅKADE KATTENS I KLOR”

Den svenska meningen i preludiet är tagen ur första fabeln i en samling finska fabler med efterföljande översättningar till svenska och går tillbaka på finskans ”Kukolle tapahtui kerran se kova lykky, että hän joutui Kissan kynsiin”. Översättningen, som ord för ord följer originalet utan hänsyn till mål-språkets grammatiska regler, har inte gjorts på skämt, utan på fullt allvar enligt en speciell metod. Därför finner jag det motiverat att närmare studera denna metod och presentera de personer som varit delaktiga i översättningsprocessen. Som illustrationsmaterial använder jag ett urval av de svenska översättningarna med sina finska förlagor i nämnda samling. För att beskriva hela processen är en presentation av de inblandade personerna först på sin plats. Tidsmässigt befinner vi oss på senare hälften av 1700-talet och på förra hälften av 1800-talet. Det är Christfrid Ganander som står för samlingen av de finska fablerna. Sedan översatte Carl Niclas Keckman dem till svenska enligt en princip som utvecklats av James Hamilton. Enligt den sistnämnde kallas principen för *den hamiltonska översättningsmetoden*.

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.)

Marginalia

Acta Translatologica Helsingiensia (ATH) Vol 4, 133–146. 2020.
Helsinki: University of Helsinki, Nordica, Swedish Translation Studies.

CHRISTFRID GANANDER (1741–1790)

Författaren till de finska fablerna eller sagorna är Christfrid Ganander, även om de flesta av dem är hans finska översättningar av utländska original, huvudsakligen skrivna på franska, svenska, latin och tyska. Ganander var bekant med *Les Fables* (1668) av Jean de La Fontaine och hade också tagit intryck av antikens fabler av Aisopos och Phaedrus. Hans förfinsade fabler trycktes år 1784 i en samling betitlad *Uudempia ulosvalituuta Satuja* (ett antal av dessa, se Ganander 1784; se också *Vanhan kirjasuomen korpus*). I samlingen finns sammanlagt 151 sagor. Många av fablerna har djurmotiv och bygger på personifikation. (Mera om Ganander, se Vahtola 2004: 171–173.)

Som illustrationsmaterial i min framställning nedan använder jag en handskriven samling av Gananders fabler (se Keckman, nedan). I dessa syns hans språkliga bakgrund i form av en blandning av finska språkets östliga och västliga dialekter (se *Virtuaalinen vanha kirjasuomi*). Uppenbarligen är hans finska fabler inte fria från främmande inflytelser, i synnerhet från svenskan, vilket också framgår av exemplen nedan. En analys av vare sig hans finska eller hans principer vid översättning av de utländska fablerna till finska är dock inte syftet med min framställning.

Ganander bedrev studier vid Åbo Akademi, där han kunde bekanta sig med naturvetenskapliga idéer i upplysningstidens anda. Han blev magister år 1766, och under åren 1775–1790 arbetade han som kaplan i Frantsila. Under tiden i Åbo hade han intresserat sig för tidens rudbeckiska, överpatriotiska forsknings-tradition, och av denna tillägnade han sig en encyklopedisk metod. Det var med hjälp av denna metod som han helt utgående från ljudlikhet sökte motsvarigheter till finska ord och mytologiska begrepp ur andra språk och kulturer. Ett resultat av detta arbete var utgivandet av *Mythologia Fennica* år 1789. De kritisk-filologiska principer som Henrik Gabriel Porthan (1739–1804) fört med sig från Tyskland hann Ganander dock inte tillämpa i sina arbeten. Ur allmän synpunkt anses Gananders stora ordbok *Nytt Finskt Lexikon* (1787; se Ganander 1997a och 1997b) vara av största vikt. (Hautala [1960] 1984: VIII–X; Vahtola 2004.) Huruvida avsaknaden av de nämnda kritiska principerna syns i Gananders fabler faller utanför mitt arbete. Som ett kuriosum kan dock nämnas att finnarna enligt hans uppfattning är avkomlingar av Noaks son Jafet och att finska språket är besläktat med hebreiska och grekiska samt gotiska (se Hautala 1960/1984: IX).

CARL NICLAS KECKMAN (1793–1838)

Carl Niclas Keckman, lektor i finska språket vid Kejserliga Alexandersuniversitetet, översatte de aktuella fablerna i Gananders samling till svenska. Vid över-

sättningen valde han att använda den metod som utvecklats av ovan nämnde James Hamilton. Det är ett stort hamiltonskt material som Keckman på detta sätt producerat och skrivit ner för hand, sammanlagt 136 kopierade och försvenskade fabler på sammanlagt 343 handskrivna sidor. Samlingen bevaras på Finska litteratursällskapets arkiv i Helsingfors. Det är också skäl att nämna att Keckman hörde till den grupp finsksinnade som arbetade för grundandet av Finska litteratursällskapet (1831).

Den metod som Keckman använt i sin översättning av de finska fablerna kallar han själv för ”den såkallade Hamiltonska metoden”. Detta har han antecknat i ett mötesprotokoll nedtecknat på Finska Litteratursällskapet (8.6.1831), vars sekreterare han då var. På mötet hade det också diskuterats huruvida arbetet med fablerna kunde anses höra till sällskapets verksamhetsområde. Slutligen hade det poängterats att en svensk översättning av de finska fablerna skulle kunna öka kännedomen av finska språket hos den bildade befolkningen i Finland. (Anttila 1928: 287; Pääkkönen 1994: 104.)

Keckmans liv och litterära produktion har djupgående behandlats av Irmeli Pääkkönen (1994, 2005 och 2007) och Irma Sulkunen (2004: *passim*; se också Klinge 2004; Kovala 2007: 144). Keckman som valt att använda den hamiltonska metoden i sina svenska översättningar av Gananders finska fabler, höll dock inte fast vid denna metod i all sin översättningsverksamhet. Ett bevis på förmåga att frigöra sig från målspråkets strukturer ger hans finska översättning *Kultala* av schweizaren Heinrich Zschokkes (1771–1848) roman *Das Goldmacherdorf*. *Kultala*, som publicerades år 1834, dvs. ett år före utgivandet av *Kalevala*, var den första på finska publicerade romanen. Dessutom fick den en stor spridning och var ett exempel på hur finska språket skulle användas i skriftlig form. I och med att Keckman i *Kultala* använt finska som ännu befann sig i ett utvecklingsskede, betyder det att han varit tvungen att själv skapa nya ord i finskan. Hans *Kultala* kom att utöva ett stort inflytande på finskundervisningen i skolorna, och så småningom banades vägen till att höja den akademiska undervisningens nivå i Finland. (Se Pääkkönen 1994: 105–106, 2005: 44, 62 och 2007: 133–136.) Det kan också tilläggas att Keckman spelade en stor roll vid utarbetandet och utgivandet av *Kalevala* (se Sulkunen 2004: 53–55).

JAMES HAMILTON (1769–1829)...

Den engelskfödde James Hamilton var köpman till yrket. Han arbetade som resande handelsman, men någon större framgång sägs han dock inte ha haft. År 1798 bosatte han sig i Hamburg, där han lärde sig tyska av en emigrant. I sin undervisning använde denne lärare inte grammatik, utan utnyttjade ett speciellt, ursprungligen muntligt system av interlineär översättning från tyska till engelska. I praktiken gick det till så att eleven efter läraren ord för ord översatte text ur en tysk bok. Efter tolv lektioner hade Hamilton ansett sig

kunna läsa vilken tysk bok som helst, vilket ledde till att han ansåg denna metod vara förträfflig. I och med att hans affärer inte gått så bra, började han själv undervisa i språk enligt den nyss inlärd metod. År 1815 flyttade han till Amerika och satte igång med språkundervisning i New York. Som lärare hade han nu möjlighet att tillämpa den nya metoden på sina elever, och undervisningen visade sig vara mycket framgångsrik. Efter ett antal år som språklärare i Amerika flyttade Hamilton år 1823 tillbaka till England, där han gav undervisning enligt sin metod i Manchester, Edinburgh, Dublin, Belfast och på minst tjugo andra ställen. I regel hade han endast fullvuxna elever. Tillsammans med honom undervisade också hans fru och dotter. Hamilton anges ha varit språkkunnig i och med att han undervisat i latin, grekiska, franska, italienska och tyska. (*Nordisk familjebok*, s.v. *Hamilton James*, 623–624; *Dictionary of National Biography*, 1885–1900: 186–187.)

... OCH DEN HAMILTONSKA METODEN

Den nya metod som Hamilton använt i sin undervisning började enligt honom kallas för *den hamiltonska metoden*. Syftet med denna metod var inte att producera en grammatiskt korrekt översättning, utan utgångspunkten låg i en ordagrann översättning. Den översatta interlineära texten skulle noga följa originalspråkets ordföljd samt sats- och meningsstruktur. Typografiskt skulle den också och ord för ord placeras under sin förlaga. Utgångspunkten låg således i sammanhängande texter, och i undervisningen skulle man bygga ut en vokabulär före undervisning i grammatik, som lämnades till de sista stadierna. Förutom i undervisningen utnyttjade Hamilton sin metod också i sin egen översättningsverksamhet, som resulterade i flera välkända verk på hamiltonska. Till exempel försåg han de grekiska evangelierna enligt Matteus respektive Johannes samt Aesopos latinska fabler med sina engelska interlineära översättningar. Ytterligare översatte han Johannes evangelium enligt samma metod till franska och italienska. *Robinson Crusoe* fick också en mellanradig översättning till tyska. Ett ofta citerat exempel på Hamiltons översättningar är Caesars *De bello Gallico* med de inledande latinska orden *Gallia est omnis divisa in partes tres* med hans engelska översättning 'Gallia is all divided in parts three'. Samma passus i svensk översättning 'Gallia är hela delad i delar tre' används ofta som exempel på den hamiltonska metoden i Sverige (se *Nordisk familjebok*, s.v. *Hamilton James*, 624).

Så småningom började Hamiltons metod tillämpas även i flera andra länder. Den fick anhängare förutom i Amerika och England även i Tyskland, Frankrike och Sverige. I och med de ovannämnda keckmanska översättningarna av Gananders finska fabler blev Hamiltons metod inte okänd i Finland heller, vilket närmare presenteras nedan.

Den hamiltonska metoden behandlades också i ett antal publikationer. I Sverige utkom 1839 en akademisk avhandling, *De methodo instituendi hamiltoniana*, skriven av F.C. Nordström (se *Nordisk familjebok*, s.v. *Hamilton James*, 623–624; se också Akujärvi 2016: 52–53). Tysken Rudolf L. Tafel (1831–1880), teolog och professor i moderna språk och komparativ filologi vid Washington-universitetet i S:t Louis (Missouri) redogjorde för den hamiltonska metoden i sitt arbete *Die analytische Sprachlehrmethode* (1845). Dessutom anses Tafel vara känd i pedagogikens historia i och med att han utvecklat den hamiltonska metoden i Württemberg. (Se *Nordisk familjebok*, s.v. *Tafel*, 268–269.)

Hamiltons metod bemötte hård kritik. Själv försvarade han sig med att skriva en bok, *The History, Principles, Practice, and Results of the Hamiltonian System* (s.a.; se avsnittet Hamilton försvarar den hamiltonska metoden, nedan). Där poängterar han bl.a. att många av de verk som han översatt enligt sin egen metod uppnått flera upplagor (Hamilton s.a.: 51). I Sverige förefaller författaren Esaias Tegnér inte vara förtjust i denna metod, vilket framgår av hans brev av den 27 september 1835 till sonen Christopher: ”Det är ju rysligt att en gammal erfaren skolkarl, och som dertill är en tänkande Man kan beblanda sig med något så skeft och ytligt som Hamiltonska Methoden som egenteligen är gjord för Guvernanter och Barnängen.” Med ”erfaren skolkarl” menar Tegnér en person vid namn Ahlman som enligt honom ska övertalas att helt och hållet lämna latinet. (Se Tegnér 1835.)

KECKMAN INSER BEHOVET AV FINSKT UNDERVISNINGSMATERIAL OCH BÖRJAR ÖVERSÄTTA TILL SVENSKA

Keckman hade så småningom insett att undervisningen i finska språket för svensktalande blivande tjänstemän vid universitetet var i behov av användbart material. Därför satte han igång med att samla in texter för en finsk läsebok som skulle bli ett arbete i två delar och innehålla texter ur olika tidningar. Dessa skulle representera språkbruket i olika landskap, vara skrivna på prosa och vers, och dessutom skulle de till innehållet vara lärorika och underhållande. Till planerna hörde att en mellanradig översättning enligt den hamiltonska metoden skulle ingå i läseboken. Det material som Keckman för detta ändamål hunnit samla in blev dock aldrig tryckt och utnyttjades inte heller i undervisningen. (Anttila 1928: 287; Pääkkönen 2005: 56–57.) Däremot valde han att utge något annat i stället, och nu var det fråga om en samling av finska fabler med översättningar till svenska. Poängen med dessa översättningar från finska till svenska var synbarligen att ge de svensktalande material som kunde utnyttjas vid undervisning i finska språket.

FINSKA FABLER I SVENSKA ÖVERSÄTTNINGAR PÅ HAMILTONSKA

De svenska översättningarna av de sammanlagt 136 finska fablerna har Keckman helt i enlighet med den hamiltonska metoden placerat ord för ord under varandra. Allt detta är handskrivet av honom enligt följande information på titelbladet: *Gananderin-satukokkelma 151 136 satua*, Keckmanin kopioitsemina ja ruotsintamina ['Gananders *fabelsamling 151 136* fabler, kopierade och försvenskade av Keckman']. Samlingen bevaras på Finska litteratursällskapets arkiv i Helsingfors.

I enlighet med Hamiltons metod ska översättningen följa sitt original både orda- och formgrant, och det är ur den synpunkten som Keckmans översättning ska betraktas. De strukturella skillnaderna mellan den fenno-ugriska finskan och den indoeuropeiska svenskan kommer till synes i Keckmans översättning. Däremot har Hamilton inte haft den här typens problem i och med att han arbetat med besläktade språk. En typ av olikhet mellan finskt och svenskt utgörs exempelvis av finskans habitiva uttryck *minulla on* 'jag har'. I Keckmans svenska översättning har detta resulterat i en mera orda- och formgrann konstruktion som 'åt/hos mig är/finns', vilket illustreras med följande exempel (numret efter exemplet anger fabelns nummer i samlingen): *johonka hänella ei enään muutoin ollut voimaa / hvartill hos honom ej mera annars var styrka* (10), *Yhdellä Aasilla oli suuri tuska puikosta. / Åt en Åsna var stor vända af en sticka* (115) och *Tyhmillä, tomppelleilla ja hitailla on usein parempi onni, kuin vilkkailla, vireillä ja viisailla. / Åt dumma, tölpar och tröga är ofta bättre lycka, än åt qvicka, flitiga och visa* (131). En finsk verbkonstruktion av typ 'olla tekevinään' ('låtsa sig att göra') i meningen *ja kuin hän oli kuiskuttelevanansa hänelle jotakin korvaan* (13) har i Keckmans översättning fått följande lösning: *och som han var lottsande viska åt henne något i örat*. Finskans *kysyä joltakin* uttrycks regelbundet med *fråga av någon* i de svenska fablerna.

Formrikedomen hos nomina är ett välbekant karakteristiskt drag för finska språket, medan svenskan oftast använder prepositioner i stället. Detta illustreras med hjälp av de inledande orden i samlingens första fabel (se Preludium ovan). Exempelen nedan försöker tydliggöra den typografiska placeringen av orden i den handskrivna samlingen.

(1)

Kukolle	tapahtui	kerran	se	kova	lykky,
Åt en Tupp	hände	en gång	den	hårda	lyckan
että	hän	joutui	Kissan	kynsiin.	
att	han	råkade	Kattens	i klor.	

För Keckmans svensktalande studenter kunde den ovan givna översättningen ge information om att finskans allativ *kukolle* uttrycks med hjälp av prepositionen

åt i svenskan. Vidare belyste den svenska frasen *Kattens i klor* att *Kissan kynsiin* innehåller en illativ *kynsiin* som nu uttryckts med prepositionen *i*. Anmärkningsvärt är dock att varken prepositionen *åt* eller *i* har placerats sist för att markera den finska kasusändelsens finala plats. För övrigt är denna typ av fras med prepositionen placerad mellan genitiv och huvudord ett genomgående drag i samlingen, vilket ytterligare belyses med följande exempel: *miehuuteni iässä / min mandoms i ålder* (13), *isänsä huoneesta miehensä taloon / sin fars ifrån hus sin mans i gård* (91), *Suden kuonolle, otsaan ja hampaille / Vargens på nos, på panna och på tänder* (115) och *hänen päänsä päällä / hans hufvud på (öfver)* (136). Ibland har prepositionen placerats mellan possessivt pronomen och huvudord, vilket framgår av följande exempel: *juosta ympäri hänen lääkäri-konstistaan ja syvästä tiedostaan / löpa omkring sin om läkarekonst och djupa sin kunskap* (4).

Exempel 2 ur fabeln *Ihminen ja Metsän Asukas (Satyyri). Menniskan och Skogs-bon (Satyren)* (119) berättar om en människa som fryser i väntan på middag. Så blåser hon i händerna för att hålla dem varma. Finskans satsmot-svarighet *odottaissa* 'medan hon väntar' har fått en mera originalliknande motsvarighet *under att vänta*, likaså har uttrycket *olla vilu* ('frysa') översatts med *vara köld åt*. Finskans ordföljd är bevarad i passusen.

(2)

	Mutta Men	puolipäivästä middagen		odottaisa under att vänta		ih- men-
minen, niskan,	jolla åt hvilken	oli var	vilu, köld,	puhalsi bläste	käsiinsä, i sina händer,	niitä dem
hengellään med sin anda	lämmittääksensä. för att uppvärma.					

Fablerna avslutas i regel med en lärdom. Ibland har flera fabler med liknande innehåll fått en gemensam lärdom. Lärdomen för fablerna 3 och 4 ("Oppi molemista edellisistä Saduista. Lärdom af begge föregående Sagor") citeras i exempel 3.

(3)

Jolla Hos hvilken	on är	paha ondt	mielesä, i sinnet,	sille för den	pahoin illa	käypi. det går.
Tämä Detta	on är	yhteensopivainen öfverensstämmande		kohtuullisuus- billighetens		
den	ja och	koston vedergällningens	yhteisten allmänna	perustusnuorain grund(reglor)	ja och	

ojennus-nuorain rättesnören	kanssa; med;	ja och	välistä ibland	se det
on är	oikein, rätt,	että att	petolliset de bedräglige	samalla med samma
myntillä mynt	maksetaan. betalas.			

Texten i exempel 3 innehåller samma typer av originaltrogna översättningar, som för övrigt tagits upp i det aktuella avsnittet. De inledande orden *Jolla on / Hos hvilken är* exemplifierar typen 'minulla on' / 'hos mig är', och uttrycket *yhteensopivainen kohtuullisuuden /--/ kanssa*, som översatts med *öfverensstämmande billighetens /--/ med*, följer likaså originaltextens struktur. Ordföljden i den finska fabeln har principenligt bevarats.

KECKMANS ÖVERSÄTTARROLL EN GÅNG TILL

Som ovan presenterats, hade Keckman inte för avsikt att hans svenska översättningar av de finska fablerna skulle vara formulerade på korrekt och flytande svenska, utan hans syfte i hamiltonsk anda var att de skulle följa finska språkets ordföljd och meningsbyggnad. Först efter att ett stort ordförråd på detta sätt hade tillägnats skulle man börja analysera grammatiska företeelser. Fablerna och deras översättningar skulle således användas i undervisning i finska för svensktalande studenter, som på detta sätt kunde bli bekanta med finska språkets strukturer.

Huruvida Hamilton och Keckman varit i kontakt med varandra, är inte känt. De levde båda i slutet av 1700-talet och i början av 1800-talet. Det gemensamma intresset för dem var översättning, och båda antas ha varit väl bevandrade i klassiska språk. De språk som Hamilton använt i sin undervisning och översättning är besläktade, vilket underlättat hans arbete. Den förmånen hade Keckman däremot inte i sitt översättningsarbete.

Hur hade Keckman sedan skaffat sig kunskaper i Hamiltons metod? Nordströms ovannämnda avhandling av 1839 hade Keckman inte kunnat se under sin livstid, så han måste ha skaffat sina kunskaper på något annat sätt. Han hade besökt Sverige 1817 och 1833, men enligt Pääkkönen passar resorna inte ihop med den tidtabell Keckman hade för sina planerade arbeten. Därför antar hon att Keckman blivit bekant med metoden genom någon kollega, möjligen genom sina Sverigekontakter. Han var ju en aktiv universitetslärare som ville följa med utvecklingen, hävdar Pääkkönen. (Pääkkönen 2005: 57, 58.)

EN INTE ALLDELES LYCKAD LÖSNING?

I sitt arbete om Keckmans livsverk kommer Pääkkönen (2005) till den slutsatsen att hans val att översätta Gananders finska fabler till svenska inte kan hållas för en alldeles lyckad lösning. Hon påpekar också att det hamiltonska översättningsarbetet måste ha varit tämligen lätt för honom i och med att Gananders finska var svenskpåverkad, så att satsbyggnaden och ordföljden tillät placeringar av orden under varandra. Pääkkönen erkänner dock att när man ser på Keckmans omfattande handskrivna samling av fablerna på båda språken kan man inte låta bli att tycka synd om honom. Hon förmodar att Keckman också själv har insett att Gananders språk inte längre representerade den finska som skulle undervisas för blivande tjänstemän, vilket dock var det ursprungliga syftet med dessa översättningar. Slutligen drar Pääkkönen den slutsatsen att Keckmans översättningar av Gananders fabler förblev endast ett arbetsdrygt och dåligt valt övningsstycke av en flitig arbetsmyra. (Pääkkönen 2005: 59.)

De keckmanska översättningarna av Gananders finska fabler förefaller att ha blivit en engångsföreteelse i den översatta litteraturen i Finland. Det kan dock en gång till poängteras att den hamiltonska metoden snarare var en undervisningsmetod än en översättningsmetod. Enligt denna metod börjar man i alla fall med en sammanhängande text, och som bäst kan den ge stöd åt att memorera enskilda ord. En annan fråga är naturligtvis hur långt denna kännedom av orden och endast den kommer till hjälp.

Även om Hamiltons metod verkar ha försvunnit efter Keckmans svenska fabelöversättningar, blev behovet att översätta alltmer aktuellt i Finland. Under förra hälften av 1800-talet var det Elias Lönnrot (1802–1884), grundläggaren av den nyare finskspråkiga litteraturen, som tog upp översättandet av det finska nationaleposet *Kalevala* till svenska. Själv ställde han sig dock nedsättande till sina egna förutsättningar för att åta sig denna uppgift och önskade därför att det skulle finnas ”någon med bättre poetisk ådra och eljest svenskan mäktigare man”. (Lönnrots brev till C.H. Ståhlberg 8.4.1836, se Majamaa 1990: 128.)

HAMILTON FÖRSVARAR DEN HAMILTONSKA METODEN

Hamiltons metod blev föremål för allmän kritik, som ovan påpekats. Därför bestämde han sig för att bemöta kritiken med att redogöra för sin metod i bokform. Boken *The History, Principles, Practice, and Results of the Hamiltonian System* (s.a.) anses dock inte ha fått något större erkännande. Snarare har den hållits för en motreaktion till den undervisning där elevernas minne belastas med grammatiska regler, innan de lärt sig något mera av språket. (*Nordisk familjebok*, s.v. *Hamilton James*, 624.)

I sin bok jämför Hamilton sin metod med andra metoder och hävdar att ingen annan metod än hans egen kan vara lämplig med tanke på elevernas värdighet och ålder. När han själv undervisar enligt sin egen metod, kan han se hur glada och överraskade hans elever blir på alla stadier. Här är det skäl att påpeka att Hamiltons elever inte var barn, utan fullvuxna. Föräldrar och även far- och morföräldrar som valt att delta i hans undervisning är de ivrigaste och mest aktiva eleverna i klassen. (Hamilton s.a.: 32.)

Den hamiltonska metoden har vidare kritiserats för att den resulterar i falska och inkorrekta översättningar. Kritiken besvarar Hamilton med att redogöra för vad hans metod faktiskt går ut på. I och med att varje ord blivit översatt och dess exakta betydelse i engelskan i dess rätta form placerats under respektive ord mellan raderna i originalet, kan ögat omedelbart notera det främmande ordet i förhållande till dess innehåll i engelskan. (Hamilton s.a.: 41–42, 72.) Vad mera kan hans elever önska sig än vad de redan fått, frågar han sig och konstaterar att alla hans elever omedelbart får veta den exakta betydelsen hos varje ord, varhelst och i vilken kombination som helst ordet förekommer. Därtill kan eleverna analysera fraserna, de känner till substantivens och adjektivens kasus samt verbens modus, tempus och person m.m. Efter sin tolv år långa erfarenhet kan han nu triumferande ge svar på den ovan ställda frågan: "Nothing!" Sedan ger han exempel på sina egna översättningar av evangeliet, fabler och andra verk, "each perfect with analytical translations, at four shillings each, Cornelius Nepos, six shillings and sixpence...". (Ibid.: 51.)

Försvartalet i boken går vidare. Då det påstås att metoden inte lär ut grammatik, hävdar Hamilton att kritikerna inte kan se skogen för bara träden. I hans system gäller det att ord för ord analysera en fras och att översätta den med motsvarande delar. Då ser man hur den är grammatiskt konstruerad. "Är inte detta grammatikens innersta väsen?" lyder nu hans enkla fråga. Vidare kritiserar han universitetslärare bl.a. för att de inte kräver att eleverna skall ha extensiva kunskaper i ordens betydelser. (Ibid.: 53.)

Hamiltons metod har ytterligare fått kritik för att den resulterar i dålig engelska och att eleverna därför lär sig dåligt tal. Här har han också ett klart svar: för att kunna tala och skriva god engelska måste man umgås med sådana, vare sig levande eller döda, som har förmåga att både tala och skriva mycket bra. Vad beträffar längden av den tid som behövs för undervisningen, räcker femton månader för latinet enligt honom, och därför undrar han hur en lärare med någon annan metod kan hålla på med hela fyra eller fem år. Slutligen betonar Hamilton den betydelse som den skolning som han kan ge har för pojkar. Det är dessutom tusentals föräldrar som vill ge sina barn denna möjlighet. Och det är detta som också fyller skolorna i stället för att tömma dem, utropar Hamilton till sist. (Ibid.: 54.)

EFTER HAMILTON: ETT MODERNT EXEMPEL I FINLAND

En metod som liknar den hamiltonska har något överraskande tillämpats i undervisning i finska för utlänningar i Finland på 1990-talet. I detta syfte utgav Helinä Koivisto den tvådelade läroboken *Suomi-tytön kieli* (Koivisto 1990), som innehåller en suggestopedagogisk kurs som ska ge utländska studenter sådana färdigheter att de klarar sig i vardagliga situationer på finska. Därtill ska studenterna få en uppfattning om finskans meningsstrukturer och uttryckssätt samt ordföljd. Övningsmaterialet utgörs av korta samtal och smärre dialoger på finska med efterföljande översättningar till engelska. Det är endast i bokens förra del där de finska dialogerna ges i översättning på ”dålig” engelska. Det påpekas att översättningarna inte är helt konsekventa i och med att finska fraser många gånger varit omöjliga att översätta. Något omnämnande av Hamilton finns dock inte i denna publikation. (Koivisto 1990: i–iii; *Suomi vieraana kielellä* 1990: 18; se också Pääkkönen 2005: 58.) I *Suomi-tytön kieli* utnyttjas således samma typ av presentation som i de keckmanska fablerna, dock med ett typografiskt avvikande utseende i och med att den engelska översättningen står parallellt på samma rad med den finska exempelsatsen. Nedan ges några slumpvis plockade exempel ur *Suomi-tytön kieli* (1990):

Hauska tutustua! Nice to get to know (you).
Ole hyvä ja kiitos. Be good ('here you are') and thanks.
Mitä asiaa sinulla on tänne? What business you have to here?
Mitä se sinulle kuuluu? What it to you belongs?

Experimentet med översättningarna anges vara rekommenderat av forskaren Maisa Martin (Koivisto 1990: iii). Några erfarenheter av undervisningen enligt *Suomi-tytön kieli* finns dock inte belagt.

POSTLUDIUM: VEM BRYR SIG OM DEN HAMILTONSKA METODEN?

Frågan i artikelrubriken är det nu dags att återkomma till. Obestridligt är att engelsmannen James Hamiltons metod, kallad den hamiltonska metoden, är en historiskt dokumenterad princip som gjort sig gällande i språkundervisning i Europa och Amerika under förra hälften av 1800-talet. Metoden gick ursprungligen ut på att muntligt översätta sammanhängande texter så att översättningen ord för ord skulle följa originalet utan hänsyn till målspråkets grammatiska regler. Samma metod använde Hamilton likaväl i översättning av litterära verk, som på detta sätt fick sina interlineära översättningar i och med att varje översatt ord placerades typografiskt under det motsvarande ordet i originalet. Metoden fick mycket beröm, men kritiserades också hårt, och Hamilton försvarade sig i bokform.

Metoden nådde också Finland, där Carl Niclas Keckman utnyttjade den i översättning av Christfrid Gananders finska fabler till svenska i början av 1800-talet. Hans avsikt hade varit att utnyttja sina översättningar i undervisning i finska för svensktalande studenter, men senare övergav han denna metod. Med undantag av *Suomi-tytön kieli* (1990) förefaller metoden i dag vara så gott som okänd i Finland, men exempel på dess nutida användning finns att få på annat håll. Till exempel anser Ernest Blum i sin artikel *The New Old Way of Learning Languages* (2008) att Hamiltons princip i ny form kunde medföra något nytt för undervisningsmetoder. Den klassiska serien *Loeb Classical Library* (Harvard University Press), som innehåller klassiska latinska resp. grekiska originaltexter med översättningar till engelska placerade parallellt på sidan bredvid, kan som sådan kännas för svår för nybörjare. Därför föreslår Blum att serien skulle revideras i hamiltonsk anda. På detta sätt kunde den öka intresset för världslitteraturens stora verk, främja studier i främmande språk och underlätta kommunikationen mellan människor, hävdar han. (Blum 2008: *passim*.) Det kan också nämnas att ett antal skönlitterära verk med interlineära engelska översättningar, t.ex. av Selma Lagerlöfs *Herr Arnes penningar* (1904) och Gustav Flauberts *Un Cœur Simple* (1877) publicerats för digital läsning (se *Interlinear Books* 2017).

Avslutningsvis vill jag nämna ett enkelt exempel som det ovan presenterade har givit anledning till. När man håller på att läsa i en bok skriven på ett språk som man inte riktigt behärskar, brukar man använda hjälpmedel, ofta en traditionell eller en elektronisk ordbok. Där står betydelseerna i regel angivna i grundform. Med hjälp av de uppslagna orden vill man göra det aktuella stället så pass förståeligt att läsningen kan gå vidare. I bästa fall kan man också förkovra sitt ordförråd i det främmande språket, och en del av de språkliga strukturerna kan så småningom bli bekanta. Det hela har inneburit ett slags fördröjd eller retarderad översättning, som behövts för att uppnå det utsatta målet.

I min artikel har jag syftat till att presentera, inte värdera Hamiltons undervisnings- och översättningsmetod. När han fått kritik för att han inte använt korrekt språk i sina översättningar, borde man komma ihåg att detta inte var hans syfte heller. Hur hans muntliga undervisning låtit, är i dagens läge däremot omöjligt att veta något om. Utan någon kvalitetsbedömning kan det konstateras att Hamiltons metod är en metod bland andra undervisnings- och översättningsmetoder och har därför sin givna plats i (översättnings)undervisningens historia. För kuriositetens skull åtminstone.

DRAMA I TRE AKTER

Avslutningsvis kan presentationen av Hamiltons metod summeras som ett drama i tre akter. I första akten står personerna Ganander, Keckman och Hamilton på scenen, och dramats intrig börjar utvecklas. Ganander drar sig så

småningom åt sidan. Andra akten tillför något nytt i form av Keckmans aktiva agerande; han har huvudrollen i denna akt. Dokument i äkta hamiltonsk anda börjar dyka upp. Kritiska röster hörs från skilda håll. Tredje akten innehåller ett överraskningsmoment i och med att Hamilton dyker upp och i en monolog försvaret sig genom att klargöra bakgrunden till dispyterna och avslöja det ursprungliga syftet med sitt förfarande. Dramat avslutas. Ridån går ner.

REFERENSER

Material

- GANANDER, Christfrid, [Fabler], se KECKMAN, Carl Niclas [s.a.].
—, se Källor, *Vanhan kirjasuomen korpus*.
—, se Källor, *Virtuaalinen vanha kirjasuomi*.
— 1784, se www.helsinki.fi/vvks/tekstit/1700_5_muita/index.html [Hämtat 1.11.2016–27.2.2017.]
HAMILTON, James [s.a.] *The History, Principles, Practice, and Results of the Hamiltonian System. With Answers to the Edinburgh and Westminster Reviews; A Lecture Delivered at Liverpool; and Instructions for the Use of the Books Published on the System by James Hamilton*. New Edition. London: Published by and for W. Aylott and Co., 8, Paternoster Row. <https://archive.org/details/historyprincipleoohamirich> [Hämtat 1.11.2016–27.2.2017.]
KECKMAN, Carl Niclas [s.a.]. Gananderin ~~satukokoelma~~ 151 136 satua, Keckmanin kopioitsemia ja ruotsintamina. [Gananders ~~fabelsamling~~ 151 136 fabler, kopierade och försvensgade av Keckman.] Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto. Helsingfors: Finska Litteratursällskapets arkiv.

Källor

- AKUJÄRVI, Johanna 2016. *Hyenden under håglösa lärjungars lätja*. Om lurkar till latinska och grekiska skoltexter fram till 1900. I: Karin BLOMQVIST (red.), *”Gracerna talte som du”. Om Esaias Tegnér och bildningens betydelse för undervisningen. Fem föreläsningar*. 37–64. http://portal.research.lu.se/ws/files/17351070/110165_1_G5_Karin_B.pdf [Hämtat 16.5.2018.]
ANTTILA, Aarne 1928. Yliopiston ensimmäinen suomen kielen lehtori K.N. Keckman. I: Gunnar SUOLAHTI, Carl VON BONSDORFF, Gunnar CASTRÉN & V. TARKIAINEN (toim.), *Helsingin yliopiston alkuajoilta*. Julk. Helsingin yliopisto Helsinkiin siirtymisen satavuotismuistoksi. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö. 276–289.
BLUM, Ernest 2008. The New Old Way of Learning Languages. *The American Scholar*. Sept., 2008. <https://theamericanscholar.org/the-new-old-way-of-learning-languages/> [Hämtat 24.2.2017.]
Dictionary of National Biography edited by Leslie STEPHEN and Sidney LEE. Vol. XXIV Hailes–Harriott. New York: Macmillan and Co. London: Smith, Elder, & Co. 186–187. <https://archive.org/stream/dictionaryofnati25stepuoft#page/186/mode> [Hämtat 13.1.2017.]
GANANDER, Christfrid [1789] 1984. MYTHOLOGIA FENNICA, ELLER FÖRKLARING ÖFVER DE NOMINA PROPRIA DEASTRORUM, IDOLORUM, LOCORUM, VIRORUM &C. ELLER AFGUDAR OCH AFGUDINNOR, FORNTIDENS MÄRKELIGE PERSONER, OFFER OCH OFFERSTÄLLEN, GAMLA SEDVÄNJOR, JÄTTAR, TROLL, SKOGS- SJÖ- OCH BERGS-

- RÅN, m. m. som förekomma i de äldre Finska Troll-Runor, Synnyt. Sanat, Sadut, Arwotuxet &c. samt än brukas och nämns i dagligt tal; till deras tjenst, som vela i grund förstå det Finska Språket, och hafva smak för Finska Historien och Poësin, Af Gamla Runor samlad och uttydd af CHRISTFRID GANANDER, Thomasson Philos. Mag. & Sacell. ÅBO, Tryckt i FRENCKELLSKA Boktryckeriet 1789. På egen Bekostnad. Nähköispainos. [Facsimile.] Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- 1960. *Mythologia Fennica*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- [1787] 1997a. *Nytt Finskt Lexikon*. Alkuperäiskäsikirjoituksesta ja sen nähköispainoksesta toimittanut Liisa NUUTINEN. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- 1997b. *Nytt Finskt Lexikon*. Hakemisto. Toim. Liisa NUUTINEN. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- HAUTALA, Jouko [1960] 1984. Christfrid Ganander ja hänen *Mythologia Fennicansa*. I: Christfrid GANANDER, *Mythologia Fennica*. [Nähköispainos. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.] V–X.
- Interlinear Books 2017. www.interlinearbooks.com [Hämtat 23.2.2017.]
- KLINGE, Matti 2004. Carl Niclas Keckman. *Suomen kansallisbiografia* 5. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 74–75.
- KOIVISTO, Helinä 1990. *Suomi-tytön kieli. Suggestopedinen alkeiskurssi 1–2*. Kielikeskusmateriaalia n:o 75. Language Center Materials No. 75. Jyväskylä: Korkeakoulujen kielikeskus. Jyväskylän yliopisto. Language Center for Finnish Universities. University of Jyväskylä.
- KOVALA, Urpo 2007. Kieltenopetus ja kielitaito kääntämisen edellytyksenä autonomian ajan Suomessa. I: H.K. RIIKONEN, Urpo KOVALA, Pekka KUJAMÄKI & Outi PALOPOSKI (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia 1*. SKST 1084. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 140–146.
- MAJAMAA, Raija (toim.) 1990. *Elias Lönnrotin valitut teokset 1*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Nordisk familjebok. s.v. *Hamilton James*. 623–624. <https://runeberg.org/nfaf/0316.html>; sv. *Tafel Rudolf L.* 268–269. <https://runeberg.org/nfch/0153.html> [Hämtat 8.11.2016 och 20.2.2017.]
- PÄÄKKÖNEN, Irmeli 1994. *Suomalainen sydämeistä. Carl Niclas Keckmanin toiminta suomen kielen kehittäjänä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- 2005. *Ahkeroimia. Piirteitä Carl Niclas Keckmanin elämäntyöstä*. Suomen ja saamen kielen ja logopedian laitoksen julkaisuja. Publications of the Department of Finnish, Saami and Logopedics. Oulu: Oulun yliopisto.
- 2007. Kultala. H.K. RIIKONEN, Urpo KOVALA, Pekka KUJAMÄKI & OUTI PALOPOSKI (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia 1*. SKST 1084. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 133–136.
- SULKUNEN, Irma 2004. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1831–1892*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Suomi vieraana kielenä* 1990. Oppimateriaalin kommentoitu bibliografia. Toim. Eija AALTO. Korkeakoulujen kielikeskuksen tiedotteita. Information from the Language Center for Finnish Universities. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. University of Jyväskylä.
- TEGNÉR, Esaias 1835. *Esaias Tegnér's brev VII. Brev: åren 1833–1835*. Till Christopher Tegnér. Östrabo d. 27 Sept 1835. <https://books.google.fi>. [Hämtat 8.11.2016.]
- VAHTOLA, Jouko 2004. Ganander, Christfried. *Suomen kansallisbiografia* 3. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 171–173.
- Vanhan kirjasuomen korpus*. www.kotus.fi/digiaineistot [Hämtat 13.1.2017.]
- Virtuaalinen vanha kirjasuomi*. www.helsinki.fi/vvks/tekstit/1700_5_muita/47a/selitykset.html [Hämtat 13.1.2017.]

Reflections

Kenen hinta, minkä hinta ja kuka maksaa?

Marginaalisia mietteitä kääntämisestä

Ritva Hartama-Heinonen
Helsingin yliopisto
Suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto

Abstract (Marginal thoughts on translating and its price): Translating, translations, and translation research might be surprisingly paradoxical and thereby, thought-provoking. Whereas the representatives of translation practice, translators, are expected to create some similarity and to demonstrate some amount of fidelity, accuracy, and loyalty (reflected in the relation between the source text and the target text), the representatives of translation theory, researchers and scholars, are, in their search of new knowledge, expected to create difference, diversity, and novelty (as to the relation between their new proposals and findings and the old ones). In practice, the outcome can be quite the opposite: where we expect to find similarity, we find diversity and vice versa. As is argued in this article, this paradoxicality can also be found in many translation-related issues, which, in the present article, are represented by dichotomies, negations, juxtapositions, and comparisons, but also by continua. These phenomena are discussed from a variety of lines of approaches, with the language situation of Finland as the common denominator: what is the price of translating when texts are translated and then again, when they are not translated; who pays and on which basis and who the ultimate payer is; and what is actually achieved. Here the role of humanistic grounds and values as well as human rights, definitely no issues of marginality, is accentuated.

1 JOHDANTO

Kääntäminen, käännökset ja käännöstudkimus voivat yllättää paradoksisuudessaan. Kääntämisen käytännön edustajien, kääntäjien, odotetaan tuotoksissaan heijastavan jonkinasteista *samankaltaisuutta*, vieläpä ehkä *samuutta* (vaikka *ekvivalenssi*-termiä tuskin uskaltaa enää käyttää) ja heidän työnsä ilmentävän paitsi tarkkuutta ja uskollisuutta, myös lojaalisuutta. Tässä pyrkimyksessä onnistumisen astetta voidaan tarvittaessa todentaa lähde- ja kohdetekstin välisistä suhteista. Kääntämisen teorian edustajien, kuten kaikkien tutkijoiden, odotetaan uutta tietoa etsiessään taas tuottavan koko ajan ennennäkemätöntä ja moninaista, lyhyesti sanoen erilaista. *Erilaisuus* ja *ennen esittämättömyys* sekä niiden aste ovat puolestaan todennettavissa uusien tutkimustulosten ja aiemman tutkimustiedon suhteesta. Käytännössä näiden kahden ammattiryhmän työn tulokset ja saavutukset voivat kuitenkin osoittautua odotuksenvastaisiksi: sieltä missä oletusarvona on samankaltaisuus, saattaakin löytyä erilaisuutta, ja päinvastoin, esimerkiksi niin, että käännökset ovat tekijöittensä irtiottoja ja äärimmäisen vapaita, ja tutkijat taas ovat käyneet keksimään pyörää uudelleen.

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.)

Marginalia

Acta Translatologica Helsingiensia (ATH) Vol 4, 149–165. 2020.
Helsinki: University of Helsinki, Nordica, Swedish Translation Studies.

Artikkelissani lähtökohtana on edellä mainittu paradoksisuus, joka tuntuu heijastavan jotakin meille luonnostaan ominaista tapaa hahmottaa ympäröivää maailmaa. Tavoitteena on tarkastella niin teoreettisesti ja kääntämisen filosofiaan liittyvästi kuin myös empiirisesti ja yhteen aineistoon perustuvasti sitä, millaiseksi kantavaksi voimaksi tai läpitunkevaksi ilmiöksi paradoksisuus voi osoittautua, kun *vastakohtaisuuden ja yllätyksellisyyden ilmentymiä* etsitään ensin kääntämisen teoriasta, sitten kääntämisen käytännöstä ja käännösmaailman todellisuudesta. Jälkimmäisen osalta tarkastelun kohteena on erityisesti havaintojen yhteys kääntämisen hintaan. Artikkelini on osaltaan jatkoa yhteisartikkelille (Hartama-Heinonen & Kivilehto 2018), jossa kohteena on käännöstutkimuksessa ja kääntämisen opettamisessa havaittava moninaisuuden (*pluraalisuuden*) ja ei-moninaisuuden (*singulaarisuuden*) ristiveto. Kosketuspinnan tarjoaa tässäkin tapauksessa kahtalaisen ja vastakohtaisen sekä odottamattoman ihmettely, mutta tällä kertaa ei kääntämisen tutkimisen ja opettamisen piirteinä, vaan ensisijaisesti käytännön ilmenemänä tiettyssä kontekstissa.

Aloitan esittelemällä ensin luvussa 2 muutaman käännösteoreettisen vastakohtaisuuden muodon ja luon näin taustaksi kuvaa ilmiön olemuksesta ja siitä, miten paradoksisuus voi ilmetä. Luvussa 3 laajennan tarkastelun humanistisiin hyveisiin, joka on toinen taustalla oleva ilmiö ja motiivi eikä mitään marginaalista; samalla alan pohtia yhtä erityistä paradoksia: *kääntämisen hinnan* mahdollisia tulkintoja.¹ Koska edustan kieliparia ruotsi ja suomi ja koulutan ruotsin ja muiden pohjoismaisten kielten kääntäjiä ensisijaisesti kaksikielisen Suomen tarpeisiin, näkökulmani on Suomea ja sen kansalliskieliä ja kielipolitiikkaa korostava.² Luvussa 4 kohteena on ”todellisuus” eli kääntämisen ja käännösten maailma ja yksi sen paradokseista: se, missä määrin arvot muuttuvat teoiksi, kun kääntämisen käytäntöä tarkastellaan kielilainsäädännön toteutumisen kannalta. Artikkelini päätösluku 5 kokoaa tarkastelun keskeiset näkökulmat.

2 KÄÄNNÖSTUTKIMUKSEN PARADOKSEJA

Paradoksien rakennuskiviä ja mekanismeja ovat muun muassa negatioilla ja vastakohtilla tuotetut, usein mustavalkoiset vastakkainasettelut, kuten edellä mainittu kaksikko *kääntämisen käytäntö* ja *kääntämisen teoria*. Siinä teoria ja käytäntö rinnastetaan, mutta samalla ne esitetään vastakkaisina, vaikka vertailussa sen sijaan pitäisi korostua rakentava vuorovaikutus eli dialogi tai symbioo-

¹ Artikkelini perustuu kahteen esitelmään, joista toisen pidin vuonna 2017 Liettuassa semiotikan 13. maailmankongressissa ja toisen vuonna 2018 Turussa XVI Kääntämisen ja tulkauksen tutkimuksen symposiumissa, jonka teemana oli Kääntämisen hinta.

² Tuore katsaus Suomen kielioloihin on Karlsson 2018. Kielipolitiikan ajankohtaisuudesta ja uudesta noususta kertoo se, että nykyiseen hallitusohjelmaan on kirjattu kielipoliittisen ohjelman ja kansalliskielistrategian laatiminen (ks. https://www.kotus.fi/nyt/uutistekstit/kotuksen_uutiset/kotuksen_uutiset_2019/hallitusohjelmassa_kieliasiaa.30319.news [luettu 26.7.2019]).

si. Jos tarkasteltavana on kuitenkin juuri *kääntämisen* teoria ja käytäntö, huomataan, että käytäntö ei edellytä teoriaa tai sen tuntemista, mutta teoriaa taas rakennetaan käytännöstä ja sen tuntemuksesta ja usein myös käytäntöä varten. Ilmiöinä ne voivat siis olla todella vastakkaisia, mutta myös vähemmän vastakkaisia ja rajoiltaan liukuvia, mutta tuskin mitenkään yhtä aikaa molempia, joten paradoksisuus säilyy, vaikkakin eri tasolla.

Paradokseilla (kuten *intra-* ja *inter-*erottelulla, ks. tarkemmin Hartama-Heinonen 2018) on tutkimusalallamme oma elähdyttävä ja ajatuksia herättävä voimansa. Tätä voi havainnollistaa muutamalla esimerkillä, joita ei tule tulkita totuuksien tarkasteluksi, vaan näkökulmien herättämiksi vastahuomioiksi ja vastakysymyksiksi. George Steiner ([1975] 1992: 283) totesi vuosikymmeniä sitten hieman provosoivasti, että kääntämisestä on jo ehditty sanoa kaikki se, mikä on uutta ja perusluonteista. Käännöstutkijat kuitenkin uhmaavat tätä näkemystä jatkamalla tutkimista. Yhdessä katsannossa he siis kyseenalaistavat jatkuvasti Steinerin väitteen ja osoittavat sen vääräksi, toisessa taas todistavat sen paikkansapitävyydestä, koska eivät voi luoda mitään todella uutta ja täysin erilaista, kun uuden tutkimuksen pitää uutuudessaankin nojata aiempaan ja tuoda siihen lisänsä (näin uudet tekstilajit, kuten verkkotekstit, eivät ole muuta kuin tekstilajeja, joiden kanssa niillä on yhteisiä nimittäjiä ja joiden kääntämiseen niillä on yhtymäkohtia). Niitä jotka haluavat tutkimuksellaan kasvattaa kääntämiseen liittyvää *yksityiskohtaista* tietoutta ja nyansoida sitä edelleen, Maria Tymoczko (2006: 15) neuvoa odotuksenvastaisesti rakentamaan *yleisiä* tarkastelutapoja. Mitä laajempi ja yleisempi teoria meillä on tavoitteena ja vaikka sellaisen tuottaminen saattaisikin olla mahdotonta, siihen kannattaa pyrkiä, sillä mitä laajempi sovellettavuus teorialla on, sitä enemmän ja sitä syvällisemmin opimme Tymoczkon mukaan meitä kiinnostavasta yksittäisestä ilmiöstä tai tulemme ainakin tietoisiksi eroavuuksista. Yleistä etsimällä ja tarkastelemalla (mitä ei tule sekoittaa yksittäisestä nousevien havaintojen yleistämiseen) havainnollistuuakin erityinen.³ Voi kuitenkin esittää jatkokysymyksen: kannattaako käydä tavoittelemaan mitään yleistä käännösteoriaa? Ainakin Yvonne Lindqvistin (2005: 14) mukaan tuollainen teoria on joka tapauksessa utopiaa (ja yritys ilmeisesti tuhoon tuomittu), sillä alue on liian mutkikas ja laaja yhteen teoriaan koottavaksi. Teoreettisilla näkökulmilla on joka tapauksessa oma vähälukuinen kannattajajoukkonsa, vaikka mitään teoreettis-filosofista käännettä on turha odottaa empiriaa arvostavalla ja siten myös empiiristä otetta odottavalla tieteenalalla – ehkä aikamme tai alamme paradokseja.

Käännöstutkimuksen historiaan tutustuneet muistanevat paradoksisista tarkastelutavoista erityisesti Theodore Savoryn luettelon käännöksille eri aikoina

³ Yleistä teoriaa edustakoon semiokäännösteoria ja sen peruspostulaatti, että kääntäminen on semioosia eli merkkitoimintaa ja merkkitulkintaa. Tähän väitteeseen ei ole päädytty tutkimalla kääntämisen yksityistapauksia, kuten suomentamista prosessina tai suomennoksia tuon prosessin tuloksina, vaan on lähdetty liikkeelle mekanismien samankaltaisuudesta eli siitä, miten semioosisissa, kuten myös kääntämisessä, merkistä syntyy toinen merkki.

ja eri tilanteissa asetetuista 12 vaatimuksesta (Savory 1969: 50; suomeksi teoksessa Reiss & Vermeer 1986: 25). Ne muodostavat käännösten ominaisuuksina kuusi paradoksiparia [joita voi kommentoida nykynäkökulmasta tai nykytermein]:

- käännöksestä on välityttävä joko lähdetekstin sanojen vastineet tai lähdetekstin ajatukset [vrt. kohdekielen ja -kulttuurin sekä kohderyhmän huomioiminen]
- käännös on kuin alkutekstinsä tai käännöksen on tunnettava käännetyltä [vrt. kotouttaminen ja vieraannuttaminen käännöstekniikkoina]
- käännöksestä välittyy joko lähdetekstin tyyli tai kääntäjän tyyli [vrt. kääntäjän kahdensuuntainen lojaalisuus tai kääntäjän äänen kuuluminen]
- käännöksestä välittyy joko lähdetekstin kirjoittamisajankohta tai käännösajankohta [vrt. historisointi ja modernisointi käännöstekniikkoina sekä uudelleenkääntäminen]
- käännöksessä saa tai ei saa olla lisäyksiä tai poistoja [vrt. funktionalistiset käännösperiaatteet tai *transcreation*]
- runo käännetään joko proosamuotoon tai runomuotoon.

Savoryn listaukseen voi lisätä esimerkiksi seuraavanlaisia ajankuvia ja siten valaista sekä vastakohta-ajattelun perusluonteisuutta että sen elinvoimaisuutta:

- käännös on toimivuudella mitattuna tarkoitukseensa sopiva (*fit-for-purpose*), mutta laadulla mitattuna ehkä joko priimaa tai sekundaa (tai jotain niiden väliltä) ja silti kulloisenkin tilaajan laatutarpeita vastaavaa, *riittävää laatua*, jolloin sitä voi kuvata myös ilmauksilla hyvä tai riittävän hyvä (*good enough*)
- käännös on asiantuntijan tai maallikon tekemä
- käännös vaatii tekijäkseen aina ihmisen tai kääntäminen kuuluu jo koneille (todellisuudessa kylläkin yhä enenevässä määrin ihmisen luoman koneen/ohjelman ja ihmiskääntäjän yhdistelmälle)⁴.

Niin valaisevia kuin osin kärjistävät luokittelut saattavatkin olla, niiden hyödyllisyyden voi kyseenalaistaa.⁵ Esimerkiksi Mary Snell-Hornby (1988: 36, 131) katsoi jo 1980-luvulla, että tutkimusalamme kehitystä estävät muun muassa binaariset erottelut.⁶ Silti vielä nykyäänkin käännöstiede tai ainakin sen historia

⁴ Vaihtoehtoihin kuuluu itse asiassa tämän kolmannen mahdollisuuden variaatio eli kolmikko toimeksiantaja ja hänen jostain hankkimansa konekäännös, jota jälkieditoimaan tarvitaan sitten ihmiskääntäjä, ks. esim. Dannewitz Linder 2018.

⁵ Kaiken voi kyseenalaistaa: Andrew Chesterman antoi Helsingissä 30.9.2016 pidetyssä kääntäjänpäivässä kääntämisen opintoja aloittelevalle neuvon: ”Kyseenalaista kaikki!” Vaikka kyseessä oli kehoitus ja muotona *kyseenalaistaa*-verbin imperatiivi, *kyseenalaista*-kohta on mahdollista tulkita myös adjektiivimuodoksi ja siten ottavan piilotetusti kantaa käännöstieteellisen tiedon varmuusasteeseen.

⁶ Snell-Hornby (1988: 131–132) mainitsi kehityksen jarruiksi itse asiassa kolme seikkaa: ensiksikin soveltumattomat käsitteet, kuten dikotomiat ja laatikkomaiset luokittelut, toiseksi kääntämisen luonnetta koskevat erilaiset ennakkoluulot ja kolmanneksi piintyneet käsitykset, kuten ekvivalenttiuteen tai sanakirjavastineisiin kiintymisen. Snell-Hornby (mp.) katsoi ongel-

tuntee ne – seepra ei pääse raidoistaan (ks. esim. Jean-René Ladmiralin 2004-artikkeli, jossa hän tarkastelee kahtatoista, oman kuvauksensa mukaan drastista erottelua ja dikotomiaa). Niiden olemassaoloa ei voi myöskään selittää pois sillä, että jatkumot olisivat tulleet vastakkainasettelujen tilalle, sillä jos jatkumoiden päihin sijoitetaan kuitenkin vastakkaiset ilmiöt, kuten kotouttaminen ja vieraannuttaminen, eikä jatkumolle tuoda jotain näiden välimuotoa, asteikko on siltikin vain kahtalainen vaihtoehtoina esimerkiksi täysin/enemmän/vähemmän/ei lainkaan kotouttava tai vieraannuttava.

Semiotiikka on tieteenala, jossa Snell-Hornbyn kritisoimat kahtiajaot ja binaariset luokittelut elävät, tai ne elävät ainakin lotmanilaisessa kulttuurisemiotiikassa. Juri Lotmanin (1990: 131) mukaan ymmärrämme kulttuurin kulttuuriksi nimittäin vasta sitten, kun tiedämme, mikä ei ole kulttuuria eli on ei-kulttuuria: mikä on minun omaa kulttuuriani ja mikä taas toiseen kuuluvaa, mikä on turvallista ja mikä taas vihamielistä, mikä on järjestäytynyttä tai kaoottista tai mikä asettuu sisäpuolelle ja mikä taas ulkopuolelle.

Kääntämistäkin kannattaa hetkeksi lähestyä rajankäynti- ja problematisointimielessä ja tarkastella sen ilmiöitä negation, *ei-kääntämisen*, avulla ja käännöstiedettä vastaavasti *ei-käännöstieteen* avulla. Jos emme nimittäin tunnista tai halua tunnistaa ei-kääntämistä ja ei-käännöstiedettä edes mahdollisuutena, kaikki muuttuu yhtäkkiä kääntämiseksi ja käännöstieteeksi: sellainen ajatuskulku ei palvele ketään eikä ole tarkoituksenmukaista.

Ajatteluamme (ja sen implisiittisiä rajoja) saattavat valaista seuraavat pohdinnat, joilla ei pyritä luomaan (turhia) lisäjaotteluja, vaan osoittamalla *implisiittisten dikotomioiden* olemassaolo näyttämään, mitä ajatusten loppuunvieminen voi paljastaa:

- Jos on olemassa varsinaista kääntämistä, toisin sanoen sitä, mitä Roman Jakobson ([1959] 1966: 233) kutsui nimellä interlingvaalinen eli kieltenvälinen kääntäminen, *translation proper*, mitä on sen ulkopuolelle jäävä ei-varsinainen eli muu kääntäminen vai onko se jo ei-kääntämistä?
- Ovatko lokalisaatio, av-kääntäminen tai kielensisäinen kääntäminen, kuten sanelutekstitys, kääntämisen epäprototyyppisinä muotoina ei-kääntämistä ja millä perustein? Mikä on kääntämisen eri muotojen pienin yhteinen nimittäjä?
- Mitä kääntäminen on suhteessa kääntämättä jättämiseen tai ammattikäntäminen suhteessa ei-professionaaliseen käännöstoimintaan?
- Jos on vähemmistökielille kääntämistä, miksi emme puhu enemmistökielille kääntämisestä; vähemmistöhan on olemassa vain, jos on ensin osoittaa enemmistö?

Kaikki kääntämiseen liitettävä ei ole kuitenkaan palautettavissa vastakohtaisuuksiin, vaikka edellä esitetyn pohjalta niin voisi arvella. Voi miettiä esimer-

malliseksi myös sen, ettei tutkita käännösprosessia tai huomata, että kääntäminen on laadun asia. Laatuksymyksiin hän taas liitti sekä käännöskritiikin että kääntäjien ja käännöstutkijoiden professionaalisen koulutuksen tason.

kiksi kääntämisen *trikotomioita*, kuten Jakobsonin kolmijakoa kielensisäinen, kieltenvälinen ja eri merkkijärjestelmien välinen kääntäminen, tai koulutuksen, käytännön ja tutkimuksen kolmikkaa, tai sitä, että jokaisella käännöksellä on viestinnällinen oikeutuksensa ja syynsä tai eriasteisesti ei ole. On (1) käännöksiä, joita tarvitaan vastaanottajilta puuttuvan (riittävän) kielitaidon vuoksi, (2) käännöksiä, joita kukaan ei lue tai joiden kohderyhmä on rajallinen (EU-käännökset), ja (3) käännöksiä, joita tarvitaan ensisijaisesti muista kuin viestintäsyistä tai viestintäsytyt ovat välillisiä, kuten jonkin vähemmistökielen elvyttämiseksi tehdyt käännökset. Kääntämisen voi senkin asettaa erilaiseen kehikoon. Snell-Hornby (1988: 36) totesi 30 vuotta sitten, että vaikka klassinen kieltä ja kääntämistä yhdistelevä tutkimus tarkastelee syvällisesti pieniä yksiköitä, kuten sanoja, käännöstieteellisessä tarkastelussa yksittäisten kohtien painoarvo määräytyy vasta suurten yhteyksien – tekstin, tilanteen ja kulttuurin luoman verkoston – perusteella. Mikrotasoa ei näin ollen voi erottaa makrotasosta, mutta kuten havaitsemme, olemme ilmiötä kuvataksemme huomaamattamme palanneet binaaristen erottelujen, tässä mikro- ja makrotason, ääreen.

3 KÄÄNNÖKSILLÄ HUMANISTISIA HYVEITÄ JA ARVOJA TOTEUTTAMAAN

Tässä luvussa siirrytään tarkastelemaan kääntämisen, käännösten ja myös tutkimuksen hintaa. Mielessä kannattaa pitää paitsi edellisen luvun aihe, alamme paradoksit ja paradoksisten ilmiöiden suhteellisuus, myös se, miten ja mitä Eugene A. Nida ja Charles R. Taber ([1969] 1982: 1) vastasivat vanhaan kysymykseen käännöksen oikeellisuudesta. He nimittäin vastasivat kysymykseen, onko jokin käännös oikea, vastakysymyksellä: oikea *kenen kannalta*? Samanlaisen näkökulmakysymyksen voi esittää, kun tarkastellaan hintaa ja sen olemusta: kenen hinnasta ja minkä hinnasta puhutaan ja lisäksi, kuka maksaa – yleensä ja viime kädessä? Vastaavasti voi pohtia, kuten jo edellisessä luvussa, mikä ei ole käännöstä tai kääntämistä sekä sitä, mitä ei ole käännetty ja onko silläkin hintansa. Oman näkökulmansa tähän osin retoristen kysymysten sarjaan tuo kilpailutusten maailmassa eli Kääntämisen Hulluilla Päivillä myös se, mistä maksetaan: onko se (hieman kryptisesti ilmaisten) aina sama kuin se, mistä oltaisiin valmiita maksamaan?

3.1 Hintaa ja arvopohja kohdalleen

Kaunasissa Liettuassa vuonna 2017 pidetyn semiotiikan 13. maailmankongressin yhtenä sektioiteemana oli humanismi ja humanistit ilman rajoja. Sektion⁷

⁷ Humanism and Humanists without Borders: Concepts, Modalities, and Metaphors of *Cross*, *Inter*, *Multi* and *Trans* in the World of Signs. Moderaattorit: Pirjo Kukkonen ja Ritva Hartama-Heinonen.

esittelytekstissä (IASS-AIS 2017: 79) lueteltiin ihmiskunnalle, humanismille ja hyvälle elämälle keskeisiä piirteitä, kuten vapaus, harmonia, hiljaisuus, rohkeus, kärsivällisyys, sitkeys, rakkaus, kauneus, uteliaisuus, totuus ja viisaus, ja kysyttiin, onko odotettavissa humanististen hyveiden ja arvojen renessanssi. Tarkasteltavaksi tarjottuja arvoja oli monta, ja niihin voi lisätä vapauden, veljeyden ja tasa-arvon klassisen kolmikon. Näistä erityisesti tasa-arvo on tämän artikkelin kannalta olennainen. Itsenäisyytemme 100-vuotisjuhlavuoden yhteydessä sen mainittiin olevan demokratian ohella Suomen vahvuuksia (ks. juhlavuoden loppuraportti, <http://julkaisut.valtioneuvosto.fi/handle/10024/161081>). Artikkelini nostaa yllättäen yhdeksi arvoksi myös hyvän tahdon eli pyrkimyksen toimia oikein ja arvoperustan mukaisesti.

Kääntämisellä ja käännöksillä vaalitaan kulloisenkin kohderyhmän kielellisiä ja kulttuurisia oikeuksia, jotka ovat myös keskeisiä ihmisoikeuksia. Suomessa nämä oikeudet, jotka heijastavat yhteiskuntamme arvoja, on kirjattu perustuslakiin osana perusoikeuksia. Niillä taataan suomen ja ruotsin tasavertaisuus ja kansalaisten kielellinen tasa-arvo, ja myös saame, romani ja viittomakieli mainitaan laissa. (*Suomen perustuslaki* 731/1999, 2 luku – Perusoikeudet, 17 § – 1 Oikeus omaan kieleen ja kulttuuriin.) Hyvää tahtoa siis on.

Tilanne voidaan tulkita kuitenkin nationalistiseksi: asettaahan se *minun* kieleni ja minun kulttuurini *jonkun toisen* kieltä ja kulttuuria vastaan, ehkä niiden edelle ja lisäksi aikana, jolloin monikulttuurisuutta tulee edistää. Suomen *kielilaki* (423/2003, § 32) kertoo kuitenkin karun totuuden: valtio ja kunnalliset viranomaiset tiedottavat suomeksi ja ruotsiksi, mikäli kunta on kaksikielinen, ja ministeriöiden tehtävänä on huolehtia, että kansalliskielillä annetaan ”yksilön hengen, terveyden ja turvallisuuden sekä omaisuuden ja ympäristön kannalta oleellinen tieto”, ei siis enempää. Laki asettaa tällä tavoin velvoittavat minimirajat, mutta voi kysyä, paljonko resursseja ja halua on kääntää yli olennaisen tiedon takaavan tekstiminimin.⁸ Näin on luotu implisiittisesti kääntämisen ja kääntämättä jättämisen kahtalainen toimintamalli sekä annettu aiheutta päätelmään, että se mitä ei ole tarjolla käännettynä, on epäolennaista tietoa. Hyvää tahtoa ja pyrkimystä kielelliseen yhdenvertaisuuteen ei voi kuitenkaan kieltää.

⁸ Julkisella puolella (valtioneuvosto, eduskunta, KELA ja muut viranomaiset sekä kuntasektori) arvioitiin kesällä 2017 työskennelleen 173 ruotsinkääntäjää (Petrell 2019). Valtioneuvoston käännös- ja kielipalveluissa käännetään vuosittain 60 000–90 000 sivua, joista ruotsiin 60 ja englantiin 30 prosenttia (Petrell 2015); ruotsin yksikössä käännetään vuosittain 50 000–80 000 sivua (Petrell 2019). *Valtioneuvoston kanslian tilinpäätös 2018* (2019: 44) antaa tarkemman erittelyn kanslian käännöstoimialasta: käännösten kokonaissivumäärä oli 83 333 sivua vuonna 2016, 96 147 sivua vuonna 2017 ja 112 881 sivua vuonna 2018; näistä ruotsin käännösten osuus oli vastaavina vuosina 61 279 sivua (73,5 %), 71 913 sivua (75 %) ja 88 185 sivua (78 %). Vertailukohteen saamiseksi: Helsingin yliopiston kielipalveluissa (Helsingin yliopiston kielikeskus) käännettiin vuonna 2018 virallisesti kaksikielisen yliopiston omien yksiköiden tekstejä 8 696 sivua, joista 3 911 sivua ruotsiin, 4 720 sivua englantiin ja 65 sivua muihin kieliin (eri lähtökielten osuuksia ei ilmoitettu); pääosin englanninkielisille teksteille tehtyjä kielentarkastuksia oli samana vuonna 53 385 sivua.

Tasa-arvoiseen kohteluun kuuluu paitsi (1) oikeus omaan kieleen ja kulttuuriin, (2) oikeus saada tietoa ja siten osallistua ja vaikuttaa. Tiedon saaminen ei ole silti minkään arvoista, jos ei ymmärrä sitä, mistä tiedotetaan. Mukaan täytyy ottaa (3) oikeus ymmärtää. Kun hallintolakimme edellyttää viranomaisilta hyvää kielenkäyttöä ja samanlainen määräys sisältyy myös Ruotsin kielilakiin, voi katsoa, että virkakielen ymmärrettävyys on tärkeä arvo kummassakin maassa:

2 Luku — Hyvän hallinnon perusteet

9 § — Hyvän kielenkäytön vaatimus

Viranomaisen on käytettävä asiallista, selkeää ja ymmärrettävää kieltä.
(Hallintolaki 434/2003)

Språkanvändningen i offentlig verksamhet

Språket i offentlig verksamhet ska vara vårdat, enkelt och begripligt.
(Språklagen 2009:600, § 11)

Ruotsissa selkeän virkakielen hyväksi on tehty työtä pitkään, jo 1960–1970-luvulta alkaen. Kuten seuraavassa todetaan, kyse on viime kädessä demokratiasta, sillä viranomaistekstien tulee olla saavutettavaa ja ymmärrettävää:

Klarspråk är myndighetstexter skrivna på ett vårdat, enkelt och begripligt språk. *Det handlar ytterst om demokrati: att alla ska ha tillgång till och rätt att förstå vad som står i texter som skrivs av myndigheterna.* (<http://www.sprakochfolkminnen.se/sprak/klarsprak.html> [luettu 2.8.2019]; kursivoinnit lisätty.)

Viranomaisten on siis jo alun alkaen käännettävä viestinsä kielensisäisesti kohderyhmälle sopiviksi.

Hyvä virkakieli on jo itsessään arvovalinta, sillä se lisää demokratiaa. Taloudellisia seikkojakaan ei voi unohtaa, ja kaikki hyötyvät tavalla tai toisella, kuten seuraava sitaattikoonti (Suomi) ja lainaus (Ruotsi) osoittavat:

Hyvä virkakieli

- edistää demokratian toteutumista, hallinnon avoimuutta ja palvelujen saavutettavuutta
 - tekee viranomaisen työstä tehokkaampaa
 - säästää asiakkaiden vaivaa
 - vahvistaa asiakkaiden oikeusturvaa
 - tuottaa myönteisiä taloudellisia vaikutuksia
- (https://www.kotus.fi/files/4812/Hyvan_virkakielen_toimintaohjelma.pdf [luettu 2.8.2019].)

Why plain language?

- increases the trust between citizens and authorities
 - leads to democratisation and better legal rights
 - makes work more fun and effective
 - saves time and money
 - is stated in the law.
- (<http://www.sprakochfolkminnen.se/sprak/klarsprak/in-english.html> [luettu 2.8.2019].)

Vaikka kielenkäytön selkeys on oikeusturvan kannalta tärkeä, viranomaistyö tehostuu samalla, siis maksaa vähemmän, ja vaikka hyvä virkakieli maksaa – sillä on siis hintansa –, siihen panostaminen kannattaa ajan oloon. Sekä Suomessa

että Ruotsissa on osin samanlaiset painotukset. Ruotsin perusteluissa raha eli säästöt tulevat lopussa, rahan edelle menee motiiveissa muun muassa työn hauskemaksi tekeminen, jotain, jota ei ehkä odottaisi viranomaisien kieleltä.

Sitä, miten Ruotsissa on toimittu, valaissee seuraava esimerkki. Suomen kielestä tuli vuonna 2010 yksi Ruotsin viidestä kansallisesta vähemmistökielestä (Laki kansallisista vähemmistöistä ja vähemmistökielistä 2009). Muutama vuosi sen jälkeen selvitettiin, miten suomenkielistä aineistoa oli alkanut tulla verkkoon (Wallenius 2012). Ensimmäisiä huomioita oli se, että suomen kielen hallintoalueen kuntien sivustoilta oli usein linkki Google-kääntäjään. Siinä vaiheessa saattoi miettiä ruotsia taitamattomien tai ruotsia huonosti taitavien kohdalla, eli käännösohjelman varaan joutumista. Tilanne muuttui kuitenkin nopeasti, ja aitoja käännöstekstejä alkoi tulla sivustoille. Uusimman, lokakuussa 2018 julkaistun tutkimuksen mukaan (ISOF 2018: 9) kuntien suomenkielisten verkkosivustojen määrä kasvoi 40:stä 117:ään vuosina 2012–2017, mikä on suuri muutos ja osoittaa muutakin kuin pelkkää hyvää tahtoa, erityisesti kun otetaan huomioon, että suomenkielisen hallintoalueen kuntamäärä kasvoi samana aikana 40:stä 50:een.

Konekääntäminen voi olla tulevaisuuden ratkaisu, mutta jo nyt siihen asetetaan suuria odotuksia. Tietokonelingvistiikan emeritaprofessori Anna Sågvall Hein toteaa nykytilanteesta, että jos tarvitaan vain jonkinlainen käsitys jonkin asiatekstin sisällöstä, esimerkiksi Googlen tarjoamat käännöspalvelut ovat täysin riittäviä, kun taas julkaistavaksi aiotut tekstit vaativat jälkieditoinnin (2018: 23; kursivointi lisätty):

Maskinell översättning höjer kvaliteten

Maskinell översättning kan ha olika syften. Om det bara handlar om att snabbt ge ett hum om vad en text handlar om, s.k. *gisting*, då är de översättningstjänster som t.ex. Google erbjuder fullt tillräckliga. Om det å andra sidan handlar om att producera översättningar som ska kunna publiceras, så är kraven högre. Då måste man förutsätta mänsklig granskning och korrigering, s.k. *postredigering*. För denna uppgift krävs kompetenta språkspecialister med ämneskunskap.

Sågvall Heinin näkemys on todella optimistinen ja välittää samalla kuvan, jolle ei ole katetta kaikkien kieliparien, jos minkään, kohdalla, ei ole ainakaan vielä. Seuraavassa on ote ”täysin riittävästä”, aika sujuvasta ja vieläpä ilmaisesta Google-suomennoksesta, jonka opiskelija joutui jälkieditoimisen asemesta kääntämään kokonaan uudelleen: ”Toivoa on, että lähitulevaisuudessa on pian syöpää aiheuttavia huumeita.” Vain maailmantieto pelastaa, ja onneksi pelastaa, lukijan uskomasta ”jonkinlaisen käsityksen” antavaan konekäännökseen.

3.2 Kääntäminen ja käännökset – arvopohjaista kielenkäyttöä

Kaikki viestintä on kääntämistä eri muodoissaan. Tämä tietysti edellyttää, että hyväksymme kääntämisen laajimman, semioottisen tulkinnan. Käännämme

ajatuksiamme merkkijärjestelmien välillä, muokkaamme sanallistamisiämme kielensisäisesti kääntäen tai tuomme ne saataville muilla kielillä kieltenvälisellä kääntämisellä. Edellä alaluvussa 3.1 mainittuja oikeuksia voi tarkastella kääntämisen kannalta ja huomata, miten kääntäjät tuottavat kääntämiseen ja käännöksiin perustuvaa tasa-arvoa:

Oikeus omaan kieleen ja kulttuuriin

Kääntämällä puolustetaan kohderyhmän kielellisiä ja kulttuurisia oikeuksia. Voi kuitenkin pohtia, voivatko kääntäminen ja käännökset oikeuksien edistämisen asemesta tai sen ohella myös uhata kohdekulttuuria tai tuottaa eriarvoisuutta.

Oikeus saada tietoa (lähtötekstistä)

Kääntämällä varmistetaan tiedon saatavuus, saavutettavuus ja kaikenlaisen (lähtö- kielellä ja lähtötekstissä olevan) tiedon leviäminen, oli kyse sitten faktasta tai fiktiosta.

Oikeus ymmärtää ja oikeus tulla ymmärretyksi (kielellis-kulttuurinen, yhteiskunnallinen ja referentiaalinen ymmärrettävyys)

Tietoisilla käännösvalinnoilla edistetään niin kielellistä, kulttuurista kuin sisällöllistä ymmärrettävyyttä, oli kyse sitten viranomaisen tai muiden teksteistä, ja tataan osallistumismahdollisuus.

Mainittujen oikeuksien toteutumisen pitäisi olla itsestäänselvyys, siis enemmän kuin demokratiaa tai pelkkää hyvää tahtoa. Käännättäjille niiden tulisi olla ehdottomia arvoja.

4 ARVOISTA TEKUIHIN

4.1 Hintatieto(isuutt)a: arvoton aika – armoton aika?

Arvoista puhuminen voi kuulostaa idealismilta, sillä kääntämisen maailma tar koittaa kääntäjälle armottomia lukuja ja normipäiviä tai normivuosia: 2 500 uutta sanaa päivässä (kielipalveluala); vähintään 1 000 sivua vuodessa (valtionhallinto); 6 sivua valmista käännöstä päivässä (kuntasektori); 8–10 sivua valmista käännöstä päivässä (yksityinen sektori). Määrällisiä tuottavuusodotuksia ja -lukuja on muitakin, aina sen mukaan keneltä tai miltä taholta tietoa hakee.⁹ Pelkkä kääntäminen ei riitä, vaan on tehtävä myös muuta, kuten pidettävä yllä

⁹ Valtioneuvoston käännösyksikössä on käännetty vuosittain 25 000 sivua (vrt. alaviite 8 edellä), kääntäjinä 20 vakinaista ja 30 freelanceria. Jokainen siis kääntää keskimäärin 500 sivua. (Gref & Nyberg 2013.)

käännösmuisteja ja termipankkeja, tarkistettava toisten tekstejä ja lisäksi käännettävä yhä nopeammin, jotta varmistaisi toimeentulonsa. Kun kysyin eräältä, siinä vaiheessa alan jo jättäneeltä av-kääntäjältä nopeudesta ja sen kehittymisestä, hän kertoi kääntäneensä uransa lopussa kolme kertaa nopeammin kuin alussa, ilman että tehokkuudenlisäys olisi näkynyt palkassa lainkaan samassa suhteessa.

Hintakysymyksissä kannattaa pitää mielessä arvot, sillä niistähän ja niiden mukaisesti viime kädessä maksetaan. Ne asettavat käännöksille hintarajat ja kertovat, mistä ollaan valmiita maksamaan, oli kyseessä julkinen tai yksityinen sektori. Ei makseta siis vain merkeistä, sanoista, sivuista tai työtunneista, vaikka ensi katsomalta niin näyttää (asiatekstinkääntäjien tulotasotutkimuksesta ja palkkioperusteista ks. Wivolin 2019). Käännös heijastaa toimeksiantajan arvoja ja prioriteetteja ja toteuttaa niitä. Niistä maksetaan. Silloin saa arvojaan vastaavaa, joskus ehkä arvotontakin laatua.

Kääntämisen hintaa ovat myös huonolaatuiset käännökset; niistä maksaa toimeksiantaja, mutta hänen lisäkseen käännöstä tarvitseva kohderyhmä ja sitten ehkä vielä koko kääntäjäkunta. Säädöskäännöksiä ja valtionhallinnon tekstejä laaditaan kiireessä, eivätkä viranomaistekstejä kääntävät aina ymmärrä substanssia riittävästi, mikä pidentää valmisteluun ja käsittelyyn kuluva aikaa. Ne ruotsinkieliset, jotka voivat, alkavat lukea suomenkielisiä ohjeita ja lomakkeita, kun ruotsinkielisistä ei välttämättä saa selvää.

Hintaa ovat tietysti todelliset kulut. Oikeudenkäyntiasiakirjoja käännetään harvinaisillekin kielille, vaikka muutoksenhakija saattaa olla lukutaidoton. Veronmaksaja reagoisi tähän varmaan kielteisesti, mutta näin toimii demokratia ja näin vaalitaan keskeisiä arvoja. Lisäksi joku kääntäjä saa työtä, vaikka tuotosta ei lukisi kukaan.

Yhteiskunnan pitää olla valmis sitoutumaan kielellisen yhdenvertaisuuden edistämiseen ja maksamaan siitä. Todellisuus on kuitenkin toinen ja kertoo kääntämisen hinnasta kahdesta näkökulmasta: yhtäältä kustannusten kannalta, toisaalta siltä, kuka viime kädessä saattaa muuttua maksajaksi, mutta eri tavalla. Seuraavassa on ote kuuden vuoden takaisesta uutisesta (Stagnäs 2013: 1), tilanteesta, jossa välillisiksi maksajiksi saattavat joutua terveystalvot tarvitsevat:

Alla journaler översätts inte

Att få alla sjukjournaler på svenska skulle kräva 125 översättare till.

Den som vill ha sin sjukjournal på svenska måste begära det. Den som inte gör det får den vanligen på finska. Centralsjukhuset har inte ambitionen att översätta allas epikriser. Till det behövs 125 översättare till utöver de 15 som sjukhuset har i dag.

Direktör Göran Honga säger att sjukhuset hellre anställer läkare och sjukskötare. – –

Uutinen jatkuu: todetaan, että Vaasan keskussairaala palkkaa mieluummin 125 lääkäriä ja hoitajaa kuin 125 uutta kääntäjää – sen kääntäjämäärän, joka tarvittaisiin kaikkien potilaskertomusten ja hoitoyhteenvetojen ruotsintamiseen (mas. 4).¹⁰ Käännöksen saa kuitenkin aina pyynnöstä; se on asiakkaan oikeus. Tilanne tulkitaan kuitenkin parhain päin: tekstien suomenkielisyys (eli se että niitä ei kirjoiteta asiakkaan äidinkielellä, ruotsiksi) edistää potilasturvallisuutta, sillä suomenkieliset lääkärit eivät myöhemmässä vaiheessa ehkä ymmärtäisi papereita, jos ne olisivat ruotsin kielellä. Resursseja ei myöskään haluta laittaa siihen, että aineistoa ruotsinnettaisiin suomea osaaville. Se mikä jää huomaamatta on, että ruotsinnosta haluavan on erikseen pyydettävä se, mitä hänen tulisi saada ilman eri pyyntöä. Kuinka moni tyytyy silloin suomenkieliseen kertomukseen eikä käy vaatimaan, senkin uhalla ettei saa sairaudestaan tietoa äidinkielellään. Asiakastyytyväisyydelle, kuten rauhalliselle mielellekin, on vaikea laskea hintaa. Niiden puutteen maksaa palvelujen käyttäjä, vaikka siinä ei liiku raha.

Sosiaali- ja terveydenhuoltopalveluiden uudistamisesta käyty keskustelu on nostanut viime aikoina useaan otteeseen esille sen, miten tärkeää on saada käyttää omaa kieltään. Susanna Ginman katsoo *Hufvudstadsbladetin* pääkirjoituksessa 8.10.2018, että poliittisella tahdolla on suuri merkitys: pelkkä lainsäädäntö, kuten perustuslaki tai kielilaki, eivät riitä kaksikielisyyden säilyttämiseen. Tämä kertoo tilanteen ristiriitaisuudesta ja paradoksisuudestakin, koska ruotsin osalta kielelliset oikeudet eivät toteudu odotetussa määrin, eikä kyse ole pelkästään käännöksillä luotavasta tasa-arvosta. On kyllä hyvää tahtoa, mutta ei tilannetta muuttaviin tekoihin johtavaa poliittista tahtoa. Ginman (mp.) viittaa kieliasianneuvos Corinna Tammenmaahan, joka on todennut, että kansalaisoikeuksien toteutuminen edellyttää kielellisten oikeuksien toteutumista. Kyse ei siis ole erillisistä ja irrallisista perusoikeuksista, vaan kiinteästi toisiinsa nivoutuvista ja toisiaan edellyttävistä ja täydentävistä oikeuksista.

4.2 Todellisuudentuntua: kielilaki ja käytäntö kohtaavat

Kielilain mukaan

[v]altioneuvosto antaa vaalikausittain eduskunnalle kertomuksen kielilainsäädännön soveltamisesta ja kielellisten oikeuksien toteutumisesta sekä tarpeen mukaan muistakin kielioloista. Kertomuksessa käsitellään suomen ja ruotsin kielen lisäksi ainakin saamen kieltä, romanikieltä ja viittomakieltä. (Kielilaki § 37 Hallituksen kertomus kielilainsäädännön soveltamisesta, 17.1.2014/18.)

Kertomuksia on julkaistu tähän mennessä neljä: vuosina 2006, 2009, 2013 ja 2017. Hakemalla kertomusten sähköisistä versioista (VK 2006, VK 2009, VK

¹⁰ Prioriteettirinnastus ontuu, koska 125 kääntäjän palkkakuluilla tuskin pystytään palkkaamaan samaa määrää lääkäreitä ja sairaanhoitajia.

2013 ja HK 2017) kääntämiseen liittyviä mainintoja saa alustavan kuvan siitä, miten muun muassa *käännöstyö, kääntäminen, käännökset* ja *kääntäjä* esiintyvät kertomusteksteissä. Yhteenveto *käänn-* ja *käänt-*alkuisten sanojen hauista ja määrästä on taulukossa 1:

Taulukko 1: *käänn-* ja *käänt-*esiintymät hallituksen kielilainsäädännön soveltamista koskevissa kertomuksissa 2006–2017.

	VK 2006 (88 s.)	VK 2009 (95 s.)	VK 2013 (134 s.)	HK 2017 (152 s.)
Kansalliskieliä koskevat	13	28	34	15
Selkeästi muita kieliä koskevat	16	10	32	19
Sanaesiintymiä yhteensä	29	38	66	34

Koonnista näkyy, että kertomuksissa viitataan kääntämiseen ja pelkillä sanaesiintymillä mitaten kertomus kertomukselta alkuvaiheessa enenevässä määrin, samalla kun myös kertomusten sivumäärä on kasvanut. Saameen, romani- kieleen ja viittomakieleen sekä maahanmuuttajakieliin liittyvä kääntäminen jää seuraavan katsaukseni ulkopuolelle, samoin tulkkaus kokonaisuudessaan, koska olen rajannut artikkelini aihepiirin kansalliskieliin ja kääntämiseen. Taulukosta käy kuitenkin ilmi, että muitten kuin kansalliskielten kääntämistä koskevat maininnat ovat hienoisesti lisääntyneet. Kattavan kuvan saamiseksi kertomukset tulee tietysti lukea kokonaisuudessaan ja maininnat laajemmassa tekstiyhteydessään, mutta jo pelkkä sanahaku antaa osviittaa siitä, mikä tilanne on kääntämisen osalta ja miten siihen on mahdollisesti voitu vaikuttaa runsaan vuosikymmenen kuluessa.

Olen luokitellut kansalliskielten tilanteesta kertovat maininnat sisällöllisesti kohteensa mukaan neljään eri ryhmään: (1) kielilainsäädännön asettamat kääntämisvelvoitteet, (2) käännöstoiminnan järjestäminen, (3) yhteistyön puute ja (4) myönteiset kehityspiirteet. Luonnehdin seuraavassa mainintoja ryhmittäin hakematta tukea kulloistenkin esiintymien määrästä: aineiston vähäisyyden vuoksi kvantitatiivinen tarkastelu ei ole perusteltua yllä olevaa taulukkoa lukuun ottamatta.

Maininnat voi sisällöllisesti jaotella ensinnäkin kohtiin, joissa viitataan ole-massa olevaan kielilainsäädäntöön ja sen velvoitteisiin, kuten siihen, milloin on oikeus saada suomen-, ruotsin- tai muunkielinen käännös tai milloin viran- omaisen on oma-aloitteisesti käännettävä tai käännätettävä asiakirjat. Huomio- ta saa myös se, milloin ei tarvitse kääntää.

Toisena ovat kohdat, joissa kerrotaan käännöstoiminnan järjestämisestä ja siinä havaituista puutteista, toisin sanoen siitä, että kielellistä yhdenvertaisuutta ei ole voitu toteuttaa selkeästä tarpeesta ja oikeudesta huolimatta. Syiksi maini- taan esimerkiksi säännösten tulkinnanvaraisuus, ministeriöiden oma harkin-

nanvara ja tietojärjestelmiin liittyvät seikat. Syitä on myös se, että ei ole riittävästi resursseja, jolloin esimerkiksi muut kuin kääntäjät tekevät käännöstöitä omien tehtäviensä ohella tai lausuntopyynnön saanut joutuu käännättämään lausunnon kohteena olevan mietinnön; myös käännöspalvelujen hankintaan varatut määrärahat ovat rajallisia. Vaikka resursseja olisikin saatu, päteviä kääntäjiä ei välttämättä ole tarjolla. Lisäksi on jatkuva kiire, jolloin on vaara, että kaikkea ei käännetä tai että käännökset eivät valmistu ajoissa. Joissakin tapauksissa myöhästymiset ovat johtaneet lainvalmistelutyön hidastumiseen tai oikeusistuinten käsittelyaikojen pitenemiseen. Muita aloja, joihin liittyvää kääntämistä käsitellään, ovat maatalouden kanssa tekemisissä olevat tai vaaratiedottamisesta vastaavat viranomaiset sekä erityisesti terveydenhuolto, jossa toistuvana aiheena on potilasasiakirjojen kääntäminen (vrt. Vaasan tilanne edellä alaluvussa 4.1). Osaselityksenä on tarjottu myös hallinnon kaksikielisuuden vähenemistä, jolloin käännöspalveluja tarvitaan enemmän; käännöspalvelujen tarpeen muutokset taas pitäisi osata ennakoida. Myös kanteluista oikeusasiamiehelle mainittiin. Silloinkin kun ruotsinnoksia on tarjolla, niiden laatu voi olla heikko. Aineistossa oli myös muutama maininta siitä, miten kaksikielisissä kunnissa, joissa enemmistö on ruotsinkielinen, asiakirjoja ei välttämättä ole saatavilla vähemmistön kielellä eli suomeksi. Puutteeksi todettiin myös se, ettei korkeimpien oikeusasteiden ennakkotapauksia ole saatavilla ruotsiksi. Voisi ajatella, että kääntämättömyys tavallaan kumuloituu ja syntyy kääntämättä jättämisestä johtuvaa käännösvelkaa (vrt. rakennusten tai tiestön korjausvelka).

Kolmantena voi mainita kohdat, joista heijastuu yhteistyön puute: käännöskustannuksia olisi voitava jakaa ja hyödyntää jo olemassa olevia käännöksiä. Tähän liittyy se, että kokonaiskustannukset kasvavat, kun ruotsinkielistä aineistoa ei aina ole ollut valtakunnallisesti käytettävissä, jolloin alue- ja paikallistasolla, kuten kunnissa, käännetään samoja tekstejä, tai kun käräjäoikeudet eivät ole tehneet yhteistyötä kääntämisen osalta, jolloin käännökset ovat lisäksi erilaisia. Joissakin tapauksissa ruotsinkielisen aineiston puutetta on paikattu itse laatimalla ohjeita tai kääntämällä suomenkielisiä ohjeita.

Kaikki kääntämiseen liittyvät maininnat eivät ole kielteisiä. Neljäntenä ryhmänä ovat myönteisestä kehityksestä kertovat kohdat, kuten että on voitu lisätä määrärahoja ja rekrytoida lisää kääntäjiä tai aloittaa työehtosopimusten ruotsintaminen, mikä oli aiemmassa kertomuksessa todettu epäkohdaksi. Myönteisestä kehityksestä kertovat myös maininnat kielilain muutoksista, joilla on puututtu edellä mainittuun kaksikielisten kuntien tarpeeseen saada aineistot jo alun perin kaksikielisinä, jolloin niitä ei tarvitse kääntää kunnissa, mikä tarkoittaa säästöjä. Samalla laajennettiin kuntien velvollisuutta kääntää asiakirjojaan. Positiivisia ovat myös vuoden 2017 kertomuksessa mainitut valtioneuvoston omat toimet, jotka tähtäävät kielellisten oikeuksien tuntemiseen ja esimerkiksi kääntämistarpeiden tiedostamiseen – halutaan siis vaikuttaa virkamiesten

asenteisiin ja käänkösilmaſtoa ja -myönteisyyttä parantamalla edittää kielellisten oikeuksien toteutumista.

Huomionarvoista on ſe, että vaikka epäkohtia poistamaan tarkoitettut kertomusten toimenpide-ehdotukset eivät johdakaan nopeisiin muutoksiin ja ſamoihin ſeikkoihin ſaatetaan palata ſeuraavissa kertomuksissa, käännöſtyön keſkeinen merkitys kielellisten oikeuksien takaaajana tunnustetaan. Kääntämistä on näin tehty näkyvämmäksi. Analyysi osoittaa kuitenkin paradokſin olemassaolon: yhteiskunnan arvoja heijastavat lainlaatijan pyrkimykſet ja hyvä tahto ja niiden käytännön toteutus ja toteutukseen osoitetut reſurſſit eivät aina osu yksiin.

5 PÄÄTÄNTÄ

Artikkelini otsikossa on eſitetty kolme kysymystä kääntämisestä: kenen hinta, minkä hinta ja kuka maksaa? Tarkastelusta ilmenee, että vaſtaukset ovat osin palautettavissa rahaan ja ſillä ſaataviin reſurſſeihin. Joſ käännetään, joku maksaa. Joſ taas ei käännetä, joku maksaa ſilloinkin tavalla tai toisella, uſein rahan tavoin konkreettiſesti jonkin itselle kuuluvan oikeuden menettämisenä: hinnan kohteena ovatkin väliliſesti kielelliset oikeudet ja niiden toteutuminen, eivät ſiis pelkäſtä työſuorituſeſta eli kääntämisestä ſyntyneet kulut. Vaikka vaikuttaisi ſiltä, että kulloinenkin toimekſiantaja tai työnantaja on maksajana, maksajia voi todelliſuudessa olla paljon muitakin, itſe aſiaſſa kaikki oſalliset, kääntäjä muiden muassa, ja koko yhteiskunta. Tarkastelusta heijastuu myös arvomaailman oſuus, niin hyvässä kuin pahassa: mikä ſaa maksaa eli miſtä ollaan valmiita maksamaan. Tämä käy erityiſen hyvin ilmi kielilainsäädännön ſoveltamiſeſta tehdyistä ſelvitykſiſtä, joiden mukaan todelliſuus ei vielä vaſtaa lainsäädännön oſoittamaa tahtotilaa ja tavoitteita.

Paradokſeja – vaſtakohtaiſuuden ja yllätykſelliſyyden ilmentymiä – riittää. Kääntämiſen teorian paradokſit ovat oma lukunſa, kääntämiſen käytännön omansa. Käännöſmaailman todelliſuuden paradokſit vaikuttavat olevan oma lajinsa, ſillä ne eivät välttämättä heijasta kääntämiſen paradokſeja, vaan yhteiskunnan arvojen ja niiden toteutusmahdolliſuuſien riſiriitaa.

Kääntämiſellä ja käännöksiſillä voidaan joka tapaukſeſsa vaalia käännöſten kohderyhmään kuuluvien kielelliſiä oikeuksia ja huolehtia heidän oikeudeſtaan ſaada tietoa ja oſallistua ſekä ymmärtää ja tulla ymmärretyksi omalla kielellään – kääntämiſeen peruſtuvia ja käännöksiſillä edistettäviä hyveitä ja arvoja, joille ei ole hintalappua.

LÄHTEET

- DANNEWITZ LINDER, Mats 2018. Efterredigeringsens olika ansikten. *Facköversättaren* 2/2018, 10–12.
- GINMAN, Susanna 2018. När nöden är stor ska svenskan fungera. [Pääkirjoitus.] *Hufvudstadsbladet* 8.10.2018, 2.
- GREF, Anna & Diana NYBERG 2013. Översättningsminnet till stor hjälp – språkkänslan behövs ändå. *Språkbruk* 3/2013. Saatavissa: <https://www.sprakbruk.fi/-/oversattningsminnet-till-stor-hjalp-sprakkanslan-behovs-anda> [luettu 2.8.2019].
- Hallintolaki 434/2003. Saatavissa: <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/2003/20030434> [luettu 22.7.2019].
- HARTAMA-HEINONEN, Ritva 2018. Kunsapsluckor och intra- och interkulturella ingrepp i original och översättning. Teoksessa: Beatrice SILÉN, Anne HUHTALA, Hanna LEHTI-EKLUND, Jenny STENBERG-SIRÉN & Väinö SYRJÄLÄ (red), *Svenskan i Finland 17. Föredrag vid den sjuttonde sammankomsten för beskrivningen av svenskan i Finland, Helsingfors den 18–19 maj 2017*. Nordica Helsingensia 53. Helsingfors: Helsingfors universitet. Saatavissa: <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/238351> [luettu 22.7.2019]. 18–31.
- HARTAMA-HEINONEN, Ritva & Marja KIVILEHTO 2018. Näkökulmien moninaisuutta? Esimerkkinä kääntämisen tutkimus ja kääntämisen opettaminen. *MikaEL – Kääntämisen ja tulkkausten tutkimuksen symposiumin verkkojulkaisu* 11. Toim. Ritva HARTAMA-HEINONEN, Marja KIVILEHTO, Minna KUMPULAINEN & Katja VUOKKO. Saatavissa: https://www.sktl.fi/@Bin/1596986/MikaEL11_Hartama-Heinonen_Kivilehto.pdf [luettu 15.9.2018]. 49–61.
- HELSINGIN YLIOPISTON KIELIKESKUS. *Vuosikertomus 2018*. Saatavissa: <https://blogs.helsinki.fi/kielikeskus-vuosikertomus2018/kielipalvelut-2018/> [luettu 2.8.2019].
- HK 2017 = *Hallituksen kertomus kielilainsäädännön soveltamisesta 2017*. Hallituksen julkaisusarja 8/2017. Saatavissa: <http://julkaisut.valtioneuvosto.fi/handle/10024/160384> [luettu 13.10.2018].
- IASS-AIS 2017 = 13th IASS-AIS World Congress of Semiotics CROSS-INTER-MULTI-TRANS. *Program and Abstracts*. Kaunas, Lithuania, 26–30 June 2017. International Semiotics Institute. Kaunas University of Technology.
- ISOF 2018 = Institutet för språk och folkminnen 2018. *Kommunernas flerspråkiga information på internet*. Saatavissa: http://www.sprakochfolkminnen.se/download/18.79e5595e1665332c2431032/1539007528360/Kommunernas%20flerspr%C3%A5kiga%20information%20p%C3%A5%20internet_rapport_ISOF.pdf [luettu 13.10.2018].
- JAKOBSON, Roman [1959] 1966. On linguistic aspects of translation. Teoksessa: Reuben A. BROWER (ed.), *On Translation*. New York: Oxford University Press. 232–239.
- KARLSSON, Fred 2018. *Suomen kielet 1917–2017*. Lingsoft Language Library -julkaisuja nro 1/2017. 2. korjattu painos. Turku: Lingsoft Oy.
- Kielilaki 423/2003. Saatavissa: <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/2003/20030423> [luettu 22.7.2019].
- LADMIRAL, Jean-René 2004. Dichotomies traductologiques. *La linguistique. Revue de la société internationale de linguistique fonctionnelle* vol. 40, fascicule 1, 25–49.
- Laki kansallisista vähemmistöistä ja vähemmistökielistä 2009. [*Lag (2009:724) om nationella minoriteter och minoritetsspråk*. SFS nr: 2009:724. Utfärdad 2009-06-11.] Saatavissa: <https://www.sprakochfolkminnen.se/download/18.5e02b54a144bbda8e9b50c/1529494354099/Lag%20om%20nationella%20minoriteter%20och%20minoritetsspr%C3%A5k-finska.pdf> [luettu 13.10.2018].
- LINDQVIST, Yvonne 2005. *Högt och lågt i skönlitterär översättning till svenska*. Ord och stil. Språkvårdssamfundets skrifter 36. Uppsala: Hallgren & Fallgren.

- LOTMAN, Yuri M. 1990. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Trans. Ann SHUKMAN. Introduction by Umberto ECO. London & New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- NIDA, Eugene A. & Charles R. TABER [1969] 1982. *The Theory and Practice of Translation*. Helps for translators prepared under the auspices of the United Bible Societies, Vol VIII. Second photomechanical reprint. Leiden: E. J. Brill.
- PETRELL, Katarina 2015. Nya vindar i statsrådets översättningsverksamhet. *Språkbruk* 3/2015. Saatavissa: <https://www.sprakbruk.fi/-/nya-vindar-i-statsradets-oversattningsverksamhet> [luettu 2.8.2019].
- 2019. Svensköversättarna inom förvaltningen – en överblick av läget. *Språkbruk* 1/2019. Saatavissa: <https://www.sprakbruk.fi/-/svenskoversattarna-inom-forvaltningen-en-overblick-av-laget> [luettu 2.8.2019].
- REISS, Katharina & Hans J. VERMEER 1986. *Mitä kääntäminen on. Teoriaa ja käytäntöä*. Lyhentäen suomennanut Pauli ROINILA. Helsinki: Gaudeamus. [Saksankielinen alkuteos: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* 1984.]
- SAVORY, Theodore 1969. *The Art of Translation*. London: Jonathan Cape.
- SNELL-HORNBY, Mary 1988. *Translation Studies. An integrated approach*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Språklagen* (2009:600). SFS nr: 2009:600. Utfärdad 2009-05-28.
- STAGNÄS, Mayvor 2013. Alla journaler översätts inte. *Vasabladet* 27.8.2013, 1, 4.
- STEINER, George [1975] 1992. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Second edition. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Suomen perustuslaki* 731/1999. Saatavissa: <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1999/19990731> [luettu 22.7.2019].
- SÄGVALL HEIN, Anna 2018. Den maskinella översättningen ökar – översättaren behövs ändå. *Språkbruk* 1/2018, 20–24.
- TYMOCZKO, Maria 2006. Reconceptualizing translation theory: Integrating non-Western thought about translation. Teoksessa: Theo HERMANS (ed.), *Translating Others*, Volume I. Manchester, UK & Kinderhook, USA: St. Jerome Publishing. 13–32.
- WALLENINUS, Katja 2012. *Suomen kielen hallintoaluekuntien suomenkielisten verkkosivujen tarkastelua*. Tukholma: Kielineuvosto, Kielen ja kansanperinteen tutkimuslaitos. Saatavissa: <http://www.sprakradet.se/15277> [luettu 4.2.2013].
- Valtioneuvoston kanslian tilinpäätös 2018. Toimintakertomus ja tilinpäätöslaskelmat*. Valtioneuvoston kanslian julkaisuja 2019:8. Helsinki: Valtioneuvoston kanslia. Saatavissa: http://julkaisut.valtioneuvosto.fi/bitstream/handle/10024/161414/VNK_Tilinpäätös_2018.pdf [luettu 2.8.2019].
- WIVOLIN, Satu 2019. Asiatekstinkääntäjien ansiotasoa kartoitettiin alkuvuodesta. Saatavissa: <https://www.skitl.fi/?x18668=1986715> [luettu 2.8.2019].
- VK 2006 = *Valtioneuvoston kertomus kielilainsäädännön soveltamisesta 2006*. Saatavissa: <http://julkaisut.valtioneuvosto.fi/handle/10024/76081> [luettu 13.10.2018].
- VK 2009 = *Valtioneuvoston kertomus kielilainsäädännön soveltamisesta 2009*. Saatavissa: <http://julkaisut.valtioneuvosto.fi/handle/10024/76161> [luettu 13.10.2018].
- VK 2013 = *Valtioneuvoston kertomus kielilainsäädännön soveltamisesta 2013*. Saatavissa: <http://julkaisut.valtioneuvosto.fi/handle/10024/76482> [luettu 13.10.2018].

Semiosfärerna över Helsingfors

Kjell Westös romankvartett i intrakulturell och interkulturell översättning

Lectio praecursoria vid Helsingfors universitet den 15 december 2017

Manuela Tallberg-Nygård
Helsingfors universitet
Humanistiska fakulteten

Litteraturen är mångdimensionell då den förenar fakta och fiktion. Den ger oändliga möjligheter att beskriva den värld som författaren önskar. Varje författare har också möjlighet att välja i vilken mån det skönlitterära verket ska präglas av språkliga och kulturella särdrag, med andra ord i hur hög grad verket ska återspegla verkligheten (se Wrede 1999; Tandefelt 2017). Den finlandssvenska författaren Kjell Westö (f. 1961) är känd för att förankra sin produktion i den finländska miljön, framför allt med betoning på det tvåspråkiga samhället, den helsingforsiska miljön, den finlandssvenska dimensionen och mötet med det finska. Hans produktion avspeglar den finlandssvenska kulturen och identiteten, men samtidigt också den tvåspråkiga vardagen i Finland, där finskan och svenskan lever parallellt, dvs. delar en sociokulturell kontext.

En av minoritetslitteraturens funktioner är att stärka identiteten och att föra kulturen vidare. Det är dock genom översättning som källtexten får ett ytterligare mervärde då den blir tillgänglig för nya läsare. Genom översättning till andra språk har minoritetslitteraturen kunnat nå en bredare publik i andra kulturer och andra geografiska rum. Det säregna när det gäller två- och flerspråkiga länder är att översättandet kan ske såväl *intrakulturellt* som *interkulturellt* (Hartama-Heinonen 2014a, 2017; om *kulturell distans* se Nida 1964). Intrakulturell översättning innebär att översättningen sker mellan språk som lever parallellt i samma sociokulturella och geografiska rum, medan interkulturell översättning sker mellan språk som lever i olika rum.

I min studie har jag sökt svar på hur den finländska, den finska och den finlandssvenska dimensionen i Kjell Westös plats- och kulturbundna roman- kvartett överförs vid mellanspråklig översättning, och hur distansen mellan språken och kulturerna påverkar återgivningen. Den intrakulturella aspekten

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.)

Marginalia

Acta Translatologica Helsingiensia (ATH) Vol 4, 166–172. 2020.
Helsinki: University of Helsinki, Nordica, Swedish Translation Studies.

belyser jag med översättning mellan svenska och finska i Finland och den interkulturella aspekten med översättning mellan svenska och tyska. Alla fyra romaner har översatts till finska, medan tre har översatts till tyska. I själva verket har *Drakarna över Helsingfors* (1996) tidigare inte översatts till något annat språk än finska, eftersom den betraktats som ytterst bunden till det finländska. Den kommer dock att ges ut i dansk översättning år 2018.

För att kunna analysera den finländska och den finlandssvenska dimensionen i romanerna behöver den värld och kultur som skildras betraktas som en helhet. Därför utgår min studie från ett kultursemiotiskt perspektiv. Kultursemiotiken har utvecklats med utgångspunkt i semiotiken, i den vetenskap som granskar tecken och teckensystem och hur dessa produceras, används och tolkas (se Lotman 1990; Kukkonen [1996] 2003, 2009, 2014). Det handlar om den process där betydelse blir till. Också översättaren tolkar originalet och skapar nya betydelser vid översättningen. Tolkningen sker på språkets alla nivåer, nämligen den syntaktiska, semantiska och pragmatiska nivån, vilket överensstämmer med det semiotiska betraktelsesättet. Inom semiotiken betraktas kombinationen av olika tecken (dvs. *syntaktiskt*), förhållandet mellan tecknen och deras innehåll (dvs. *semantiskt*) och förhållandet mellan tecknen och deras tolkare (dvs. *pragmatiskt*). (Se Morris [1938] 1971.)

Kultursemiotiken betraktar kulturen som en helhet bestående av olika teckensystem. Språket utgör ett teckensystem, medan kulturen utgör ett annat teckensystem med sina olika delsystem. Alla tecken och teckensystem står i ständig interaktion med varandra. Som verktyg för analysen av denna dynamiska helhet myntade Jurij Lotman (1990) begreppet *semiosfär* som innebär kulturens rum. Det är i semiosfären där allting får sin betydelse och där kulturen blir till. Den behövs för att var och en ska kunna förstå och tolka olika betydelser. Lotman har skapat begreppet med utgångspunkt i biosfären som är livsviktig för allt levande. På samma sätt är semiosfären nödvändig för att allting ska kunna få en betydelse. Lotman konkretiserar semiosfären på följande sätt: "Föreställ dig ett museum där utställningar från olika tidsperioder visas tillsammans med inskriptioner på både kända och okända språk och instruktioner för avkodning av dem. Förutom det finns förklaringar som sammanställts av museets personal, planer för olika rundturer på utställningen och regler för hur besökarna ska uppföra sig. Föreställ dig också att där finns guider och besökare och att allt detta är en enda mekanism" (min övers.). Denna bild visar att det är fråga om en dynamisk helhet där nya tolkningar hela tiden föds. Lotmans beskrivning visar tydligt hur allting påverkar förståelsen och hur alla delar i semiosfären är beroende av varandra. Ingenting kan betraktas fristående, utan allting ses i förhållande till de övriga komponenterna. Varje iakttagare gör sina tolkningar utgående från sina egna kunskaper, sin egen referensram och

det kollektiva minnet. Semiosfärens yttre gränser ger upphov till skillnaden mellan *det egna* och *det främmande*, nämligen mellan oss och *dem*.

I min studie finns det två olika typer av semiosfärer, nämligen fiktiva och autentiska. Westös romaner bildar en fiktiv semiosfär som författaren skapat, men samtidigt återspeglar de en autentisk semiosfär. De fiktiva verken blir dessutom lästa och tolkade i den autentiska semiosfären. När det gäller de autentiska semiosfärerna kan man urskilja en *finlandssvensk* semiosfär som tillsammans med en *finlandsfinsk* semiosfär ingår i en *finländsk* semiosfär. Samtidigt kan man se den *finlandssvenska* semiosfären i en *svensk* semiosfär tillsammans med den *sverigesvenska*. Begreppet ger därför också möjlighet till olika tolkningar. Dess gränser är inte absoluta, utan de är så att säga flytande och asymmetriska.

I Westös romaner har *tiden* och *rummet* en avgörande betydelse. Allting sker i en viss tid och ett visst rum. Romankvartetten skildrar fiktiva personers mikrohistoria parallellt med det autentiska samhällets makrohistoria. Ett centralt begrepp som beskriver förhållandet mellan tid och rum är det som Michail Bachtin ([1990] 1997) kallar *kronotop*. Romanerna är förlagda till en viss tid och ett visst rum som inte går att avskilja från själva berättelsen. Därför genomsyrar också tid och rum semiosfären och tolkningen av den.

Principiellt är det möjligt att tolka så gott som vilken företeelse som helst med hjälp av kultursemiotiken. Om vi tänker på den finländska krigshistorien, som också hör till de centrala teman som finns i romankvartetten, är det fråga om ett historiskt drag som påverkar den finländska identitetsuppfattningen och lever vidare genom befolkningens *kollektiva minne*. Det innebär att uppfattningen om kriget lever vidare hos yngre generationer som inte själva upplevt krigstider. Det sker sålunda en betydelseförändring som är beroende av betraktarens referensram. Den som upplevt kriget minns det olika än den som endast hört berättas om det. Det är därför med hjälp av det kollektiva minnet som vi förstår kulturen. Det kollektiva minnet förändras med tiden, vilket gör att olika företeelser får nya betydelser. Semiosfären genererar därmed ständigt ny information.

Mitt arbete har styrts av tre forskningsfrågor. Den första frågan har varit att klarlägga med vilka *inom- och utomspråkliga företeelser* Kjell Westö bygger upp den fiktiva finlandssvenska semiosfären i de fyra Helsingforsromanerna. De inomspråkliga företeelserna är sådana som gäller språket, medan utomspråkliga företeelser hänvisar till den omgivande världen. De olika företeelserna går också delvis in i varandra. För min kvalitativa analys har jag samlat sådana exempel ur materialet som har en anknytning till det finländska och det finlandssvenska i romanerna. De inom- och utomspråkliga företeelserna kan inte jämföras som fenomen, men eftersom de i kombination bidrar till att bygga upp semiosfären kallar jag dem för *semiosfärspecifika företeelser*. Före-

teelserna kan sorteras inom de byggstenar som utgör grunden för romanerna, nämligen *samhället*, *platsen*, *personerna* och *kulturen*. Kategoriseringen är inte absolut, eftersom olika företeelser kan placeras i olika kategorier, vilket också är en följd av att semiosfären är dynamisk. Allting är en fråga om tolkning. Till exempel gatunamn kan betraktas som utomspråkliga i och med att de hänvisar till en specifik plats. Å andra sidan visar svenskspråkiga gatunamn i en finländsk miljö också att samhället är tvåspråkigt och att personernas språk är svenska.

Den andra frågan har varit vilka *översättningslösningar* som återfinns i de finska och tyska översättningarna när det gäller dessa semiosfärspecifika företeelser, dvs. hur de inom- och utomspråkliga företeelserna som bygger upp den fiktiva finlandssvenska semiosfären har översatts. Denna fråga behöver betraktas ur två perspektiv. På det övergripande planet har översättaren varit tvungen att avgöra om de fyra byggstenarna ska *bevaras* eller *ändras* (Hartama-Heinonen 2014b). Med andra ord om översättningen ska återge det finländska samhället, den geografiska platsen, personernas språkliga och kulturella identitet och den finlandssvenska, den finska och den finländska kulturen. Dessa frågor utgör *globala val*.

Frågan om hur översättningen ska se ut i förhållande till förlagan har genom tiderna präglat översättningsforskningen, med andra ord om översättningen ska vara fri eller ordagrann. Det handlar sålunda om att antingen följa målspråket och målkulturen eller att följa källspråket och källkulturen. Principiellt kan översättningen förläggas till en annan tid och ett annat rum än förlagan. De *globala valen* styr hela arbetet, medan de *lokala lösningarna* finns på specifika ställen inne i texten. Att något bevarats innebär att den text som finns i originalet överförs som sådan till måltexten utan att språket ändrats till målspråket. Översättaren har haft möjlighet att direkt överföra det som finns i förlagan, till exempel personnamn, utan att anpassa dem till målspråket. Att *Eric* heter *Eric* också i den finska översättningen och inte till exempel *Erkki*, och att *Hullu-Hurme* heter *Hullu-Hurme* också i den tyska översättningen, vilket innebär att öknamnets egentliga betydelse inte överförs.

Översättaren har också kunnat modifiera texten, vilket i vanliga fall är det som sker vid översättning mellan två språk. Modifikation kan ske på flera olika sätt. Till exempel så att *Mannerheimvägen* översatts med den vedertagna motsvarigheten *Mannerheimintie* till finska eller att en specifik plats i Helsingfors generaliserats till en icke-namngiven plats i den tyska översättningen, exempelvis så att *hörnet av Albert och Robert* blivit enbart *Straßenecke*, och *Hagnäs torg* har generaliserats till en okänd plats. Vidare har översättaren också haft möjlighet att göra tillägg eller utelämnningar i texten, vilket dock inte förekommer i någon större omfattning i materialet.

Den tredje frågan har varit att klarlägga hurdana skillnader som kan skönjas mellan intra- och interkulturell översättning när det gäller Westös Helsing-

forsromaner, dvs. att granska om det finns olikheter mellan de finska och de tyska översättningarna. Min analys har visat att de finska översättningarna följer ett systematiskt mönster, medan de tyska översättningarna uppvisar större variation. Det säregna vid intrakulturell översättning är att det är möjligt att bygga upp motsvarande illusion som i originalen men på ett annat språk, nämligen finska. Detta sker genom vedertagna motsvarigheter för olika fenomen, det gemensamma geografiska rummet och det säregna i exempelvis Helsingforsslangen som fungerar på två språk. Sådana ställen som vid interkulturell översättning kan betraktas som översättningsproblem utgör i själva verket sedvanlig problemfri översättning på det intrakulturella planet.

Med min studie har jag utvidgat tidigare forskning kring intrakulturell översättning genom att analysera ett specifikt plats- och kulturbundet skönlitterärt material. Genom att jämföra intrakulturell och interkulturell översättning har jag velat lyfta fram de särdrag som präglar intrakulturell översättning och som avviker från interkulturell översättning. Såväl forskningsfrågorna som materialet har krävt ett interdisciplinärt perspektiv, och därför har jag byggt mitt arbete på kultursemiotiska, översättningsvetenskapliga, språkvetenskapliga och litteraturvetenskapliga utgångspunkter.

Översättning sker dock inte enbart mellan olika språk. Enligt det kultursemiotiska tänkesättet är redan varje tanke en översättning. Denna tankegång kan överföras till att författaren Kjell Westö gjort sin egen tolkning av den värld han vill beskriva. Det är då fråga om en *första* översättning. Följande steg är att texten tolkas av en läsare, vilket innebär att det sker en *andra* översättning. När det gäller översatt litteratur finns det dessutom en *tredje* översättning i och med att varje läsare gör sin egen tolkning av texten – även översättaren. I det fallet är det översättaren som gör den andra översättningen och den har både en inomspråklig och en mellanspråklig dimension. Därefter är det läsaren av det målspråkliga verket som vid läsningen gör den tredje översättningen. Det centrala är således *produkterna*, dvs. originalverken och de färdiga översättningarna, men också den *kontext* där romanerna och deras översättningar blir lästa och tolkade, liksom också de olika *aktörerna* som gör sin egen tolkning av texten. Betydelsen av läsarens referensram och det kollektiva minnet vid förståelsen av det skönlitterära verket framträder i Umberto Ecos formulering (i Lotman 1990): "Om vi sätter samman många grenar och massor av löv, kan vi fortfarande inte förstå skogen. Men om vi vet hur vi ska gå genom kulturskogen med öppna ögon, om vi självsäkert följer de många vägar som korsar den, ska vi inte bara kunna förstå skogens storhet och komplexitet, men vi ska också kunna upptäcka naturen på varje enskilt träds löv och grenar" (min övers.).

Skillnaden mellan intrakulturell och interkulturell översättning när det gäller Westös Helsingforsromaner har sin upprinnelse i att både den autentiska finlandssvenska och den autentiska finska semiosfären omsluter det autentiska

Helsingfors, medan det Helsingfors som återspeglas i de tyska översättningarna bygger på översättarens tolkning av Westös återspeglings av den autentiska staden. Därför har den finska översättaren helt andra möjligheter att bygga upp den fiktiva semiosfären med utgångspunkt i den egna autentiska semiosfären.

KÄLLFÖRTECKNING

Material

- WESTÖ, Kjell [1996a] 2001. *Drakarna över Helsingfors*. Stockholm: Bokförlaget Prisma. I samarbete med Helsingfors: Söderströms & Co. [Ny upplaga 2017 med förord av författaren.]
- [1996b] 2000. *Leijat Helsingin yllä*. Det svenska originalet *Drakarna över Helsingfors*, 1996. Finsk översättning Arja TUOMARI. Helsingfors: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- 2000a. *Vådan av att vara Skrake*. Helsingfors: Söderström & C:o Förlags AB.
- 2000b. *Isän nimeen*. Det svenska originalet *Vådan av att vara Skrake*, 2000. Finsk översättning Katriina SAVOLAINEN. Helsingfors: Otava.
- [2005] 2007. *Vom Risiko, ein Skrake zu sein*. Det svenska originalet *Vådan av att vara Skrake*, 2000. Tysk översättning Paul BERF. München: Btb.
- 2006a. *Där vi en gång gått. En roman om en stad och om vår vilja att bli högre än gräset*. Helsingfors: Söderströms.
- 2006b. *Missä kuljimme kerran. Romaani erästä kaupungista ja tahdostamme tulla ruohoa korkeammaksi*. Det svenska originalet *Där vi en gång gått. En roman om en stad och om vår vilja att bli högre än gräset*, 2006. Finsk översättning Katriina SAVOLAINEN. Helsingfors: Otava.
- 2008a. *Wo wir einst gingen. Ein Roman über eine Stadt und unsere Willen, höher zu wachsen als das Gras*. Det svenska originalet *Där vi en gång gått. En roman om en stad och om vår vilja att bli högre än gräset*, 2006. Tysk översättning Paul BERF. München: Btb.
- 2009a. *Gå inte ensam ut i natten*. Helsingfors: Söderströms.
- [2009b] 2010. *Älä käy yöhön yksin*. Det svenska originalet *Gå inte ensam ut i natten*, 2009. Finsk översättning Katriina HUTTUNEN. Helsingfors: Otava.
- 2013a. *Geh nicht einsam in die Nacht*. Det svenska originalet *Gå inte ensam ut i natten*, 2009. Tysk översättning Paul BERF. München: Btb.

Litteratur

- BACHTIN, Michail [1990] 1997. *Det dialogiska ordet*. Svensk översättning Johan ÖBERG. Tredje upplagan. Gråbo: Bokförlaget Anthropos.
- HARTAMA-HEINONEN, Ritva 2014a. Inomkulturell översättning – problemfri verksamhet? I: Jan LINDSTRÖM, Sofie HENRICSON, Anne HUHTALA, Pirjo KUKKONEN, Hanna LEHTI-EKLUND & Camilla LINDHOLM (red.), *Svenskans beskrivning 33. Förhandlingar vid Trettiotredje sammankomsten för svenskans beskrivning, Helsingfors den 15–17 maj 2013*. Nordica Helsingiensia 37. Helsingfors: Finska, finskugriska och nordiska institutionen. Helsingfors universitet. 119–128.
- 2014b. Kääntämisen ja käännöstieteen myyttinen ulottuvuus. Ritva HARTAMA-HEINONEN, Marja KIVILEHTO, Minna RUOKONEN & Leena SALMI (red.), *MikaEL. Kääntämisen ja tulkauksen tutkimuksen symposiumin verkkojulkaisu – Electronic Proceedings of the*

- KäTu Symposium on Translation and Interpreting Studies* Vol. 8. Helsingfors: Suomen kääntäjien ja tulkkien liitto – Finlands översättar- och tolkförbund ry. 9–22.
https://www.sktl.fi/@Bin/533291/Hartama-Heinonen_MikaEL2014.pdf [hämtat 17.9.2018].
- 2017. Kulttuurin rajat, kääntämisen rajat – Kulttuurinsisäisen kääntämisen mahdollisuus ja luonne. Ritva HARTAMA-HEINONEN, Marja KIVILEHTO, Liisa LAUKKANEN & Minna RUOKONEN (red.), *MikaEL. Kääntämisen ja tulkkauksen tutkimuksen symposiumin verkkojulkaisu – Nätpublikation för Symposiet om forskning i översättning och tolkning KäTu – Electronic Journal of the KäTu symposium on Translation and Interpreting Studies* Vol. 10. Helsingfors: Suomen kääntäjien ja tulkkien liitto – Finlands översättar- och tolkförbund ry. <https://www.sktl.fi/?x18668=1273999> [hämtat 17.9.2018]. 17–30.
- KUKKONEN, Pirjo [1996] 2003. *Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing. Finnish Culture in Tango Lyrics Discourses. A Contrastive Semiotic and Cultural Approach to the Tango*. 2nd revised edition. Helsinki: Helsinki University Press.
- 2009. *Det sjungande jaget. Att översätta känslan och själen. Den lyriska samlingen Kanteletar i svenska tolkningar 1830–1989*. Acta Semiotica Fennica XXXI. Imatra: International Semiotics Institute at Imatra (ISI) & Helsingfors: Suomen Semiotiikan Seura – Semiotiska sällskapet i Finland.
- 2014. *I språkets vida rum. Salens språk – språkets sal. Volter Kilpis modernistiska prosa-epos Alastalon salissa i Thomas Warburtons svenska översättning I salen på Alastalo*. Acta Semiotica Fennica XLIV. Helsingfors: Suomen Semiotiikan Seura – Semiotiska sällskapet i Finland – The Semiotic Society of Finland.
- LOTMAN, Yuri M. 1990. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Engelsk översättning Ann SHUKMAN. Förord av Umberto ECO. London & New York: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- MORRIS, Charles [1938] 1971. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: University of Chicago Press.
- NIDA, Eugene A. 1964. *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- TANDEFELT, Marika 2017. Språkval i finlandssvensk skönlitterär prosa. I: Marika TANDEFELT (red.), *Språk i prosa och press. Svenskan i Finland – i dag och i går II:1*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 809. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland. 32–78.
- WREDE, Johan 1999. Litteraturen i sin tid. I: *Finlands svenska litteraturhistoria. Första delen: Åren 1400–1900*. Utgiven av Johan WREDE. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland. 11–17.

Manuela Tallberg-Nygård 2017. *Semiosfärerna över Helsingfors – Kjell Westös romankvartett i intrakulturell och interkulturell översättning*. Acta Translatologica Helsingiensia (ATH) Vol 5. Helsingfors: Helsingfors universitet.

Avhandlingen är tillgänglig på <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/228325>
 (http://urn.fi/URN:ISBN:ISBN 978-951-51-3842-2);
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/229336>

AUTHORS

SIRKKU AALTONEN, PhD, Professor emerita in English, Faculty of Humanities, School of Marketing and Communication, Communication Studies, University of Vaasa; A visiting Researcher at Effat Socio-cultural Studies Research Center at Effat University in Jeddah, the Kingdom of Saudi Arabia

JOHAN FRANZON, PhD, University Instructor in Swedish Translation and Interpreting Studies, Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, Faculty of Arts, University of Helsinki

RITVA HARTAMA-HEINONEN, PhD, Senior Lecturer in Swedish Translation and Interpreting Studies, Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, Faculty of Arts, University of Helsinki; Docent in Translation Studies, University of Helsinki

PIRJO KUKKONEN, PhD, Professor emerita of Swedish Translation Studies, Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, Faculty of Arts, University of Helsinki; Docent in Scandinavian Studies, University of Oulu


LAURA LEDEN, PhD Candidate, Doctoral Programme in Language Studies, Faculty of Arts, University of Helsinki

DAINORA MAUMEVIČIENĖ, PhD, Associate Professor, Vice-Dean for Studies, Faculty of Social Sciences, Arts and Humanities, Kaunas University of Technology, Lithuania

SUSAN PETRILLI, PhD, the Seventh Thomas A. Sebeok Fellow of the Semiotic Society of America; Full Professor of Philosophy and Theory of Languages, University of Bari Aldo Moro, Italy; Visiting Professor, University of Adelaide, Australia

IRMA SORVALI, PhD, Professor emerita of Nordic Philology, University of Oulu; Docent in Scandinavian Languages, University of Helsinki; Docent in Swedish Language and Translation Studies, University of Vaasa

MANUELA TALLBERG-NYGÅRD, PhD in Swedish Translation Studies, Faculty of Arts, University of Helsinki



ISSN-L 1799-3156
ISSN 1799-3156
HELSINKI 2020

Photo: Milky Way and Stars by Unsplash/ Andy Holmes, Cover design: Päivi Talonpoika-Ukkonen

ATH ACTA TRANSLATOLOGICA HELSINGIENSIA